
ON ZE
KUNST
1917

ONZE KUNST

DEEL XXXI

ONZE KUNST

VOORTZETTING VAN DE VLAAMSCHE SCHOOL

HOOFDREDACTEUR :

DR. P. BUSCHMANN

DEEL XXXI

16e JAARGANG · 1e HALFJAAR

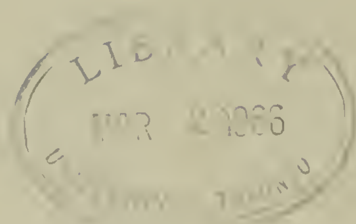
JANUARI-JUNI

1917



NAAMLOOZE VENNOOTSCHAP « ONZE KUNST » ANTWERPEN

AMSTERDAM : L. J. VEEN.


MAR 2 1966



HET GENETISCHE PROBLEEM VAN DE NACHTWACHT (¹)

III. DE UITVLOEISELS VAN HET ONDERWERP



ET *motief* dat Rembrandt aan zijn schutterstuk verbond, kwam in de vorige hoofdstukken reeds af en toe ter sprake. „Op bevel van den kapitein marcheert de compagnie voorwaarts", ziedaar de korte omschrijving die Banning Cocq zelf ervan gaf. Maar vraagt men zich af *waarheen* het gaat, wat het doel is van dit oprukken, dan komen er alleen onderstellingen als antwoord.

De tegenwerping kan ook geopperd worden dat er geen doel bestaat, dat de schutters zoo'n beetje paradeeren, dat er gemarcheerd wordt om te marcheeren alleen. Maar in strijd daarmede is het zwaarwichtige gesprek van kapitein en luitenant, dat alleen de leiding van den tocht betreffen kan. Dit onderhoud blijft, te midden van het vroolijk gewoel, het hoofdmoment: het suggereert onmiddellijk een doel evenredig aan zooveel ernst en overleg.

Een tweetal explicaties moesten we reeds verwerpen: men trekt niet op om te gaan schijfschieten en men trekt evenmin op om de nachtwacht te gaan bezetten. Niet alleen waren de feestelijke schietwedstrijden tamelijk in onbruik geraakt, zoodat ze niet meer dienen konden als typeerend motief; maar ook zouden dan de musketten de pieken in aantal overtreffen, terwijl juist het omgekeerde blijkt: van de 40 pieken der compagnie zijn er 17 afgebeeld, van de 80 musketten slechts 10.

Al even onaannemelijk is, zooals we reeds in 't licht stelden, het betrekken eener nachtwacht. De gebeurtenis op het schilderij is exceptioneel en feestelijk; het is geen dagelijksche corvée. En buitendien, tot nu toe citeerde niemand den XVIIe-eeuwschen text, volgens welke

(¹) Zie *Onze Kunst*, Deel XXVI, blz. 1 en 37. Deel XXIX, blz. 61. Deel XXX, blz. 29. (Juli—Augustus 1914 en Maart—Augustus 1916).

het optrekken ter nachtwacht zóó vroeg, in zulk een machtigen zonneschijn, plaats hebben kon. Men leest integendeel dat er om acht of negen uur 's avonds monstering werd gehouden en dat de wacht om half tien bezet moest zijn. En Neumann merkte reeds op dat in het geval van een nachtwacht Rembrandt zeker niet de pittoreske en typeerende figuur van een lantaren-drager zou hebben weggelaten.

De burgerij beschouwde dag- en nachtwacht volstrekt niet als uitspanning of eer, maar wel als een last. Alleen in de overdracht der poortsleutels aan den dienstdoenden officier stak iets verheffends; het bewaren daarvan bleef, ook na de afschaffing der nachtwachten, een voorrecht van de schutterij. Ware hier een nachtwacht voorgesteld, het glorieuze symbool der stads-sleutels zou zeker niet vergeten zijn.

En ten slotte, wat wellicht het zwaarste weegt, hoewel sommigen daar geen argument in zullen zien, de stemming van het schilderij strookt niet met de stemming van een naderenden avond. In een kunstwerk als de Schuttersoptocht is stemming iets wezenlijks, iets even wezenlijks als het tempo in een muziekstuk. Welnu, dit is niet het moede einde van den dag. We beleven een vollen kleurigen morgenstond. In de rijzende zon vlamt het zijden vaandel op; de compagnie trekt uit: „with silken streamers the young Phoebus fanning", zooals Shelley zegt. Een nachtwacht als motief is kortom onmogelijk.

Ruimer aandacht verdient een geheel andere hypothese, die we reeds eenmaal citeerden, en die door Prof. Jhr. Dr. J. Six geopperd werd: „Als Banning Cocq zijn bevel tot opmarcheeren geeft, is dat om de Fransche koningin (Maria de Medicis) te gaan inhalen."

Hier valt veel voor te zeggen. Ten eerste strookt daarmede treffend het karakter van de voorstelling; zulk een gebeuren is zoowel exceptioneel als feestelijk, en toch weer belangrijk genoeg voor een ernstige discussie der officieren. Daarbij komt dan nog dat we hetzelfde bezoek reeds als waarschijnlijke *aanleiding* voor de opdracht genoemd hebben. Is hier nu de *aanleiding* ook als *motief* gebruikt?

Het zou verkeerd zijn de oogen te sluiten voor de bezwaren die de hypothese van Six meebrengt. Ten eerste staat het niet vast dat Banning Cocq reeds kapitein was op het oogenblik van Maria's bezoek; ten tweede is het vreemd dat dan het schilderij, bij zulk een scherp omschreven motief, zelfs niet de geringste toespeling op de Fransche koningin bevat: zooals bijvoorbeeld Sandrart's schutterstuk van 1640 de marmeren buste dezer koninklijke majesteit. Een afdoend bezwaar is echter het feit dat Cocq, in zijn bekend album, bij de beschrijving van het schilderij, van het inhalen der koningin in 't geheel niet rept.

Men behoeft het album van dezen parvenu slechts in te zien, om te begrijpen met welk een voldaanheid hij juist dat eervolle optreden zou hebben herdacht: terwille van zulke memoranda was het album expresselijk aangelegd. Zonder twijfel speelde Cocq bij de ontvangst slechts een bescheiden rol.

Maar al kunnen we de receptie van Maria de Medicis niet als motief aanvaarden, toch valt er met deze hypothese, in algemeener vorm, voordeel te doen. Het valt op hoe volmaakt het afgebeelde moment aansluit bij een inhalerij. Is er iets tegen om aan te nemen dat Rembrandt de schutters laat optrekken tot een feestelijke ontvangst, zonder meer?

Hiermede is niet alleen een verklaring gevonden die aan het karakter der voorstelling beantwoordt: ik meen tevens dat het de eenig mogelijke verklaring is. De drie voornaamste, traditioneele schuttersplichten waren, zooals we reeds beschreven, Wacht, Tocht en het feestelijk Inhalen van doorluchtige persoonlijkheden. De *wacht*, het bewaken der stad, was een dagelijks terugkeerende *corvée* en kon reeds daardoor noch *aanleiding* noch *motief* voor een schutterstuk zijn. Daarentegen waren de *tocht* (het uittrekken ter landsverdediging), en de inhalerij exceptioneele voorvallen, die indruk maakten en die daardoor ook herhaaldelijk aanleiding voor het ontstaan van schutterstukken geweest zijn.

Het idee der landsverdediging werd uitgedrukt in de *Eendracht van het Lant*. De parade-stemming van den *Schuttersoptocht* sluit die grondgedachte uit. Zoo blijft er, van de drie schutters-functies, dus alleen de feestelijke ontvangst over.

Een ongewoon motief, maar juist in deze jaren ook een zeer aanlokkelijk motief. Met de bezoeken van Maria de Medicis in 1638 en van Henriëtte van Engeland in 1642 bereikte de splendeur der Blijde Incomsten een toppunt. Dat het motief eener inhalerij tot nog toe voorbijgegaan werd, ligt wel hoofdzakelijk aan de ongehoorde aesthetische moeilijkheden die de vertolking ervan meebracht. Een man te schilderen die werkelijk op zijn beenen staat, is al niet zoo bijster gemakkelijk. *L'homme qui marche* vormt een bekende prestatie van Rodin. *La compagnie qui marche:* voor zulk een waagstuk was een Rembrandt noodig.

* * *

We begonnen met de vraag *waarheen* Cocq's bevel zijn mannen doet gaan. Het zou redelijker geweest zijn vooraf te onderzoeken *waar*

Cocq dat bevel geeft. Is het mogelijk vast te stellen welke omgeving Rembrandt voor zijn schutters heeft uitgezocht?

Deze vraag raakt een bizonderen kant van Rembrandt's kunst: zijn soberheid in het explicatieve. Joshua Reynolds, bij zijn bekend bezoek aan Amsterdam in den *Schuttersoptocht* teleurgesteld, luchtte zijn deceptie door aan den trant van Van der Helst overdreven lof toe te zwaaien; zijn prijzend oordeel is samengevat in de woorden: „The spectator has nothing to wish for." Een uitspraak die gelijk staat met een felle blaam. Wie alles tracht te zeggen, wie niets laat gissen, zal in steê van kunst iets vervelends of verfoeilijks voortbrengen. Suggestiever dan een exposé van feiten zijn aanduidingen, raadsels en mogelijkheden. Rembrandt's teekeningen geven daar het voorbeeld van. De Schuttersoptocht eveneens.

Het weglaten, verzwijgen, onderdrukken behoort tot het actieve scheppingsproces. Het onuitgesprokene zegt in de kunst het meest; de helft is daar meer dan het geheel. Daarbij zijn machthebbers als Michelangelo en Rembrandt meer bevreesd om te duidelijk dan om te duister te zijn. Uit schaarsche indicaties en onontbeerlijke gegevens moet de toeschouwer zelf opbouwen. Ziedaar een eisch door alle grooten gesteld; en een streven dat Rembrandt volop practiseert.

Het troosje met den witten vogel gaf reeds te vermoeden dat er in Rembrandt's duisternis opzet schuilt. Ook aan de naaste omgeving van den kunstenaar ontsnapte die trek niet. Samuel van Hoogstraten, zijn leerling omstreeks 1641, die over het schutterstuk een critiek schreef, tamelijk objectief voor een tijdgenoot, vond blijkbaar allerlei details onduidelijk. Deze XVIIe-eeuwer, voor wien de schutterijen zelf geen duistere kanten hadden, en die Rembrandt's omgang genieten mocht op het oogenblik dat de schilderij ontstond, bekent: „dat hij wel gewilt hadde, dat Rembrandt er meer lichts in ontsteeken had." Natuurlijk slaat dit niet op de *verlichting* — in welk schutterstuk was er ooit zooveel licht ontstoken? — en evenmin op de compositie die door Hoogstraten juist geprezen wordt; maar wel overdrachtelijk op het vele dat door halve aanduiding ons in het onzekere laat, voorwerpen, houdingen en expressies niet alleen, maar ook de architectuur en bij uitstek de plaats van handeling.

Dringen zich de hoofdpersonen in volle tastbaarheid op, de scènerie daarentegen wordt aan den toeschouwer onttrokken. Er is veel geschermd met Rembrandt's realisme. Men vergat dat zijn werkelijkheid in veel gevallen een „evocatie" is van werkelijkheid, met vollen nadruk op evocatie. Juist waar het ruimte betreft geeft hij gaarne te raden.

De veranderlijke tegenstellingen van zonlicht en slagschaduwen beheerschen het tafereel en heffen de symmetrie der architectuur schijnbaar op. De realiteit van het licht onderschept de realiteit der omgeving. De optocht, grillig beschenen, ontleent aan dit gesluierd en onwezenlijk décor de allure der fantasmagorie.

Mogen we beproeven door te dringen in die geheimenissen? De meester speelt met aanduidingen, lokt met halve gegevens, zet een stuk van den achterwand in helder licht en noopt ons door te denken op zijn indicaties. En dit is zeker: Rembrandt's duisternissen maskeeren geen leegten: zijn groot kunstwerk beoogt mysterie, geen mystificatie.

Een architectuur met hooge poortvormige opening vult den achtergrond. Zooals D. C. Meyer reeds vaststelde (O. H. 1886, p. 201), is dit niet de afbeelding van een bestaand gebouw; een dergelijk bouwsel was er in Amsterdam niet te vinden; het is een fantasie-architectuur (¹).

De ruimte vóór dezen achtergrond heeft de kenmerken van alle Rembrandtieke spacie: ze werd niet, zooals bij voorbeeld Rafaël zou gedaan hebben, afzonderlijk geconcipiëerd en daarna met figuren bevolkt; Rembrandt's ruimte en figuren ontstaan gelijktijdig; ze vormen een onafscheidelijk geheel: plaatsing en bewegings-richting der figuren helpen mee de ruimte te scheppen. De kleine grisaille *Christus vóor Pilatus* (1633) geeft hiervan het treffendste voorbeeld.

Ook bij den Schuttersoptocht moet de formatie van den bodem voornamelijk uit de hoofdshoogte der figuren worden afgeleid. Daartoe is het noodig de compositie zelf op juiste hoogte voor oogen te hebben: eerst dan valt het perspectivisch verschieten der achter elkaar opduikende koppen zuiver te beoordeelen en kan het verloop van het overal afwisselend niveau worden bepaald.

Het tergend panorama-trucje, dat Rembrandt's imaginaire ruimte met den vloer van de zaal in onmiddellijk contact brengt — dierbare erfenis van XIXe-eeuwsch kunstbegrip — moeten we voor goed vergeten. Banning Cocq opbotsend tegen het publiek en Ruytenburch „die zoo op je afkomt", dat verschafte aan een vorig geslacht het toppunt der aesthetische satisfactie. De opstelling is haast even erg als de verminking en de vervuiling (²).

Hoe vreemd het klinken moge, Rembrandt's Schuttersoptocht is,

(¹) Fantasie heeft hier niet de beteekenis die het dagelijksch spraakgebruik er aan hecht (grillige, onberedeneerde inventie). Fantasie is een actie van den wil, waardoor in den geest verschijnen dingen of gebeurtenissen, de dingen samengesteld en de gebeurtenissen gerangschikt volgens een nieuw uitgedacht logisch verband.

(²) Dit was geschreven vóor de reiniging in Juni 1916, welke het schilderij helderder heeft gemaakt dan het in de laatste tien jaren ooit geweest is.

zooals alle schutterstukken, opgevat als een *tableau de chevalet*, een los en op zich zelf staand kunstvoorwerp, en niet als een wandschildering. De omlijsting behoort het van den wand te scheiden, maar niet het er in vast te hechten, zooals nu het geval is. Door deze laatste fout valt er bizonderen nadruk op het oppervlak, op het twee-dimensionale, ten koste natuurlijk van de op zich zelf reeds geringe diepte, die door blinde vernislagen nog geringer aandoet.

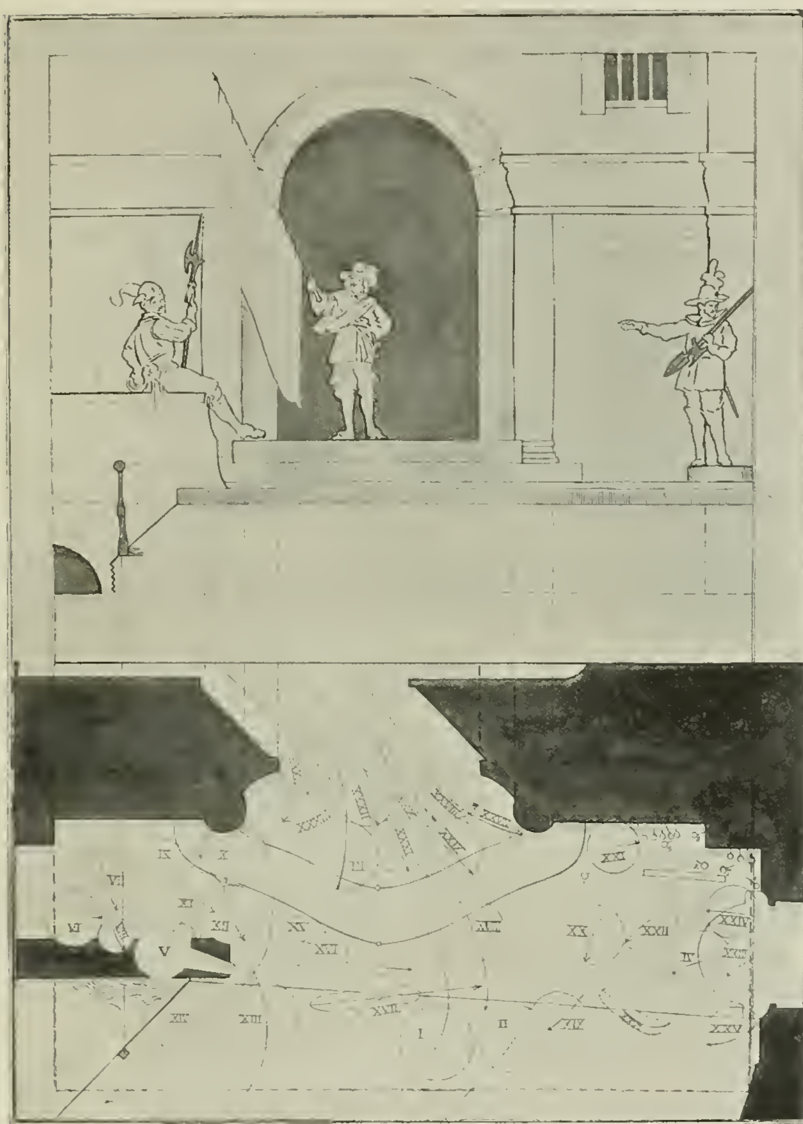
Niets in de compositie noopt tot zulk een exceptioneele opstelling. Hoe gewoner de plaatsing hoe beter. Men verlosse het schilderij uit de plat bepilasterde wand-betimmering, die het vernedert tot een versierd muurvlak in een onaangenaam vertrek; men sluite het in een breede gebeeldhouwde, zwaar geprofileerde oud-gouden lijst, geve het een flauwe helling voorover en late het rusten op een lambris die het op juiste hoogte boven den vloer houdt.

Die hoogte is te bepalen. Wanneer we zien hoe diep iedere volgfiguur onder de poort wegzinkt achter zijn voorganger, terwijl ze beiden klaarblijkelijk op hetzelfde niveau staan, dan begrijpen we dat de horizon, evenals op de *Anatomie van Deyman*, op de *Staalmeesters* en de *Claudius Civilis*, bizonder laag gekozen is. Daarom ziet men tegen alle hoeden en helmen van onder op, en ook tegen den onderkant van Cocq's uitgestoken hand; men kijkt zelfs meer tegen Ruytenburch's voorste rijlaars aan, dan dat men er op neerziet, en evenzoo tegen het stuk steen dat bij den loopenden kruitjongen op den grond ligt.

Uit het laatste hoofdstuk zal blijken waar de horizon-lijn precies te vinden is. Wordt deze lijn ongeveer op oogshoogte gebracht dan komt de onderkant van het schilderij te steunen op een lambris van minstens 75 cM., naar ruwe schatting. Rembrandt's signatuur nadert de gezichtshoogte. De bizondere plaatsing der handteekening bevat wellicht een kleine indicatie: de meester behoefde zijn werk niet hurkende of liggende te signeeren, hij kon het staande doen.

Als gevolg van de hoogere opstelling wordt niet alleen de perspectivische verhouding der figuren onderling begrijpelijker, ook hun blikrichting krijgt ten opzichte van den toeschouwer de normale beteekenis. Hun verschijning zal tevens veel imposanter aandoen. Dat viel onmiddellijk op bij de reeds beschreven, in 1906 genomen proef: toen het model de markantste acties gelijkvloers voordeed, werkten de houdingen absurd en verloren alle noblesse; toen daarentegen het plateau op juiste hoogte was gebracht, werden de standen plastisch en pathetisch; ze wonnen aan gehalte.

Niet alleen aan de figuren komt de veranderde opstelling ten goede·



Opstand en Plattegrond van de architectuur van den Schuttersoptocht.

Hoe lastig het ook is zich een juist beeld te vormen van de onder een anderen hoek geziene compositie, zooveel is zeker, dat de voorgrond, nader bij oogshoogte gebracht, perspectivisch meer inéén geschoven en daardoor ruimer zal lijken.

Deze voorgrond vormt geen volmaakt horizontaal vlak. De bodem, met gehouwen steen geplaveid en los met aarde en zand bedekt, helt even naar voren af. Dit schijnt ook tot uitdrukking te komen in de manier waarop bij Cocq en Ruytenburch het lichaam drukt op den voorsten voet. Tevens schijnt de bodem iets op te loopen naar rechts,

zoodat het geheele voorvlak lichtelijk daalt naar den linker benedenhoek.

Dit voorplan wordt begrensd door een lage, breede optreê, die ook al den indruk maakt naar voren af te hellen; het meisje met den vogel schrijdt er in de lengte over heen. Deze trede strekt zich van den voet der borstwering af strak naar rechts uit en verdwijnt daar in de schaduw. Links ligt de trede verder terug dan rechts; ze loopt dus niet evenwijdig met den onderkant van het schilderij: een eigenaardigheid, reeds bevestigd door de opmeting van Durand-Gréville en waarop het laatste hoofdstuk zal terugkomen. Het linksche deel van de treê is krachtig verlicht, de rechterhelft valt in 't duister slechts te vermoeden, ook al doordat Ruytenburch (II) en de panblazer (XIX), en de hond die er dwars over heen springt, het verloop ervan maskeeren; terwijl tevens het verschil in niveau zoo goed als verdwijnt, doordat de voorgrond links hooger wordt.

Eigenlijk is het onjuist om van een trede te spreken. De opstap die we hier zien geeft het begin aan van een tweede iets hooger gelegen plan: een bodem-verdeeling door Rembrandt reeds in zijn vroegsten tijd gaarne toegepast. Dat tweede plan heeft tal van detail-genetische precedenten: zooals op de *Simson en Delila* van 1628, op de *Bathseba* van 1632 (Lichtenstein) waar de plint eveneens scheef loopt (hetgeen ook het geval is op de *Martin Daey* van 1634), op de *Arbeiders in den Wijngaard* van 1637 (Petrograd), waar een kat, evenals de hond op het schutterstuk, er dwars over heen springt. Ten slotte verschijnt dezelfde drempel op een reeds beschreven „voorstudie", de *Ontmoeting van Maria en Elisabeth* (1640), links geheel zichtbaar maar rechts verborgen achter een verhooging van den voorgrond zooals we dat op het schutterstuk ook veronderstelden.

De knaap die zijn musket lost, staat in wijden uitval, zijn linkervoet op deze treê, zijn rechter er voor. Onder zijn beenen door is een tweede trede zichtbaar, nog even verlicht, hooger van plint en niet recht maar gebogen. De ligging juist midden voor de poort-opening wekt terstond de gedachte aan een halfcirkel-ronde stoep. Ook dit onderdeel is detail-genetisch voorbereid. Men beschouwe *Judas met de Zilverlingen* (verzameling Baron de Schickler, Parijs) ongeveer 1628 ontstaan, verder de *Bathseba* van 1632 bij Liechtenstein, en vooral het ruime perron op de *Ontmoeting* van 1640. Toch moeten we de opvatting dat die stoep half cirkelvormig zou zijn, bij nader inzien corrigeeren. Ten eerste laat de geringe diepte van de compositie dat niet toe. Let men vervolgens op plaatsing en hoofdshoogte van het meisje in 't groen (XV) achter het troosje met den vogel (XVI), dan moet



REMBRANDT: Ontmoeting van Maria en Elisabeth (1640).
(Verz. Alfred de Rothschild, Halton Manor).

blijkbaar de trede hier ingebogen zijn, anders vindt het kind geen plaats; *op* de stoep kan ze ook niet staan, daar ze in dat geval boven haar kameraadje zou uitsteken. Dit ingebogen verloop van het bordes laat tevens ruimte voor de figuren XI en XII, wier hoofdshoogte nu begrijpelijk wordt; daarentegen verschaft het de noodzakelijke basis voor musketier X, de eenige die geheel op een trede geposteerd is. Schutter XI gaat er juist opstappen; de zwaarddrager XVIII daalt er van af; hij steunt reeds op zijn voorste been, terwijl het achterste nog nasleept.

Deze contour van het bordes is een typische Barok-contour. Men herinnere zich Michelangelo's Vestibuul der Laurenziana, dat vroege voorbeeld van de in- en uitdeinende treden, die de Barok gaarne voor haar portaal-façades neervleit. Achteraf bevestigt een treffend detail-genetisch precedent de juistheid van den gevonden stoepvorm: de ets *Het Sterfbed van Maria* (1639) vertoont een verhooging met precies denzelfden omtrek. Merkwaardig alweer dat ook deze compositie beneden met een scheefloopende optree aanvangt. Voor de volledige situatie vergelijke men de grillig gebogen trap in het poortgebouw op de *Ontmoeting*.

De bovenste trede van het bordes is voor het oog verborgen; ze volgt natuurlijk dezelfde kromme lijn, hetgeen trouwens strookt met de standen der onder de poort gegroepeerde schutters. Piekenier XXIX stapt er juist van af, maar zijn uitgestoken voet heeft de lagere trede nog niet aangeraakt.

Van de overige schutters verschaft alleen de opstelling der figuren IV en XXIII nog een bizonderheid voor het niveau. Beiden steken zoowel boven den trommelaar als boven hun buren opvallend hoog uit, hoewel ze zich op het tweede plan bevinden. Ze staan op een verhevenheid die slechts klein in omtrek kan zijn en die in hoogte ongeveer met de laagste trede van het bordes gelijk komt. Merkwaardig dat weer het schilderij van 1637 te Petrograd, de *Arbeiders in den Wijngaard*, het detail-genetische precedent bevat voor deze ophooging in den rechterhoek. Ook de ets der *Presentatie in den Tempel* (1639) vertoont links (dus op de plaat rechts) een verhevenheid, ditmaal eveneens met twee figuren bezet. Een teekening uit dezen tijd, een schaar kinderen die Driekoningen viert (British Museum), laat rechts dezelfde verhooging zien, waarop wederom twee mannen als toeschouwers.

Op het schutterstuk maakt deze verhooging den indruk van een stoep die voor een uitgang ligt, zoowel door de voorovergebogen figuur XXIII als door de gaande figuur XXIV, die beide de gedachte opwekken dat er hier nog meer manschappen te voorschijn zullen komen.

De commandeerende sergeant (IV), die van deze kleine stoep af zijn menschen overziet, richt dan ook zijn ampel gebaar blijkbaar niet tot één man, maar tot een troepje, dat zich bij de hoofdgroep moet aansluiten. De uitgang zelf is nauw en reikt lang niet tot aan den achterwand der architectuur; ware dit anders dan zouden de tegen dien wand geleunde spiezen onmiddellijk onder den voet geraken; voor de pieken en voor het zich daar bevindende musket-rek koos men natuurlijk een veiligen hoek. Naast den uitgang en naast de stoep heeft zich de trommelaar geposteerd om zijn roffel te slaan, een aangewezen plek, waar men hem niet in den rug kan loopen.

De groote poort-opening, die met een gedrukte toog en met plompe in den muur gebouwde kolommen den achtergrond beheerscht, lokt een nader onderzoek uit. Dringt de blik door in de schaduw onder het gewelf, dan wordt binnenwaarts een tweede contour zichtbaar die de lijn van den buitenboog herhaalt. Een oppervlakkige beschouwing en de herinnering aan tallooze dergelijke arrangementen in de schilderkunst — men vergelijke in een vorige aflevering een triomfboog uit de Medicea Hospes — doen een smal tongewelf veronderstellen, dat loodrecht staat op de buitenste poort-opening en dat perspectivisch is afgebeeld. Toch is de constructie anders. De ondiepe, perspectivisch geziene poort met een *doorzicht*, een gemeenplaats van Italiaansche en Vlaamsche composities, is ditmaal niet herhaald.

Het valt op dat binnen- en buitenboog evenwijdig loopen. Zouden we met de perspectivische teekening van een tongewelf te doen hebben, dan is dit, gegeven het zeer laag genomen oogpunt, onmogelijk; het tongewelf zou dan boven het breedst lijken om afdalend smaller te worden; binnen- en buiten-contour zouden elkaar naar onderen toe naderen. Er is dus geen tongewelf afgebeeld; de binnenste omtrek geeft niet een boog weer die in werkelijkheid even groot is als de buitenboog; de binnenste omtrek stelt een nauweren boog voor die, een weinig naar binnen, aan den buitensten boog evenwijdig loopt (¹).

We zien dus niet onmiddellijk den doorgang zelf van de poort; we zien eerst tegen een tamelijk breeden afgeschuinden kant aan, die een overgang vormt naar den eigenlijken doorloop. Deze opening, die zich als 't ware opspert in de steen-massa, herinnert aan een poortvorm als die van het Palazzo Farnese. Nemen we aan dat de afgeschuinde kant eenigszins uitgehold is, dan ontstaat er een typisch Barok-profiel (²).

(¹) Het laatste hoofdstuk zal de perspectivische kwesties nader behandelen.

(²) Men vergelijke met onzen plattegrond de barok-profielen, afgebeeld in Handbuch der Kunstwissenschaft, A. E. Brinckmann, Die Baukunst d. 17. u. 18. Jhs. p. 106.

Door den Louis XIV-stijl — die vooral omdat ze het ornament op nieuwe wijze scandeert, een reactie is tegen de Barok, waaraan ze overigens veel ontleent — zou dit poort-schema voor goed in de architectuur worden opgenomen en verder ontwikkeld. Het gebouw der Amerikaansche legatie in Den Haag (Lange Voorhout 13) geeft een voorbeeld van de deur-opening met afgeschuinden kant, alsmede van een bordes met gebogen treden.

De korte, trechtervormige uitmonding van de poort verklaart voor een deel de waaiervormige opstelling der bovenste groep schutters. Ook de houding van Engelen (XXVII) en de plaatsing van zijn volgfiguur zijn begrijpelijk, nu we weten dat ze tegen een scheeven wand worden aangedrongen.

Wat de stijl dezer architectuur betreft, ze getuigt weer van die eigenaardige verbinding van gothiek en barok, waarop Rembrandt en enkele zijner stadgenooten (men denke aan Lutma en diens koorhek van 1645 in de Nieuwe Kerk) in dezen tijd hun aandacht richtten.

Na de poort is het lage smalle muurtje dat van links de compositie binnen schuift, het meest in 't oog loopend deel der architectuur. Het is van gehouwen steen en het laat, diep beneden, een holle duistere toog zien, waarvan slechts een klein segment binnen de compositie valt. Het dient dus, zooals men terecht heeft opgemerkt, als borstwering op den rand van een gracht, waarin een andere gracht door een waterpoort uitmondt. Het scheef afdalend uiteinde van het muurtje sluit bij de lange rechte optree aan en nadert dicht het bordes van de poort.

Dit alles, onderdeelen zoowel als complex, was door Rembrandt's vroegere composities detail-genetisch geprepareerd. Het aanbrengen, als een soort coulisse, van het muurtje, links verbonden met een stel grillig gebogen treden, komt reeds voor op de *Vinding van Moses* (± 1633), nu in de collectie Johnson te Philadelphia. Op de *Ontmoeting van 1640* wordt hetzelfde schema herhaald, ditmaal in verband met een hoog poortgebouw. Ware deze poort niet links terzijde geplaatst, maar in 't midden en evenwijdig aan het voorvlak, dan zou deze voorstudie van 1640 geheel hetzelfde emplacement vertoonen als de Schuttersoptocht. De *Optocht* accentueert het uiteinde van het muurtje door den zittenden sergeant, op de *Ontmoeting* geschiedt dit door een pauw met afhangenden staart. De talrijke details die de twee schilderijen buitendien gemeen hebben — zelfs de plaatsing der signaturen op de plint van een tree — zullen bij zorgvuldige vergelijking vanzelf opvallen. Wel eigenaardig dat de compositie van

deze Ontmoeting ten slotte (door Flinck in 1648) weer op een schutterstuk werd toegepast.

Het heeft geen nut nog verdere detail-genetische precedenten voor de onderdeelen der architectuur aan te wijzen. Hoofdzaak is, dat Rembrandt als scènerie over den Schuttersoptocht een kant en klaar aesthetisch schema met geringe wijzigingen aanbracht. Nemen we daarbij in aanmerking, dat hij zich te onderwerpen had aan de eischen van het portretstuk, door gedwongen „etageering" en zoo gering mogelijke diepte, dan dringt zich de vraag op, of er wel vrijheid overbleef om den indruk van een bepaalde ruimte te wekken, en of het niet dwaas is te zoeken naar de plek *waar* Rembrandt zijn schutters plaatste?

Over Rembrandt's gave om in de dagelijksche werkelijkheid aequivalenten te vinden voor zijn aesthetische combinaties, spraken we reeds. Wel is het nu zeker geworden — en een kenner van oud-Amsterdam als D. C. Meyer kwam reeds tot dezelfde conclusie — dat hier geen *bestaande* architectuur, geen *bestaande* ruimte is afgebeeld; toch is het nog niet beslist of Rembrandt ook niet een *bestaanbaar* emplacement heeft willen voorstellen.

Het sujet is nu eenmaal niet van Amsterdam te scheiden. We marcheeren met Amsterdammers door Amsterdam. Boven den stoet uit wappert, voor wie het mocht vergeten, de vaan met het stadswapen. En wat kan er zekerder en tevens soberder een Amsterdamsche grachtenbuurt aanduiden dan het smeed-ijzeren spijltje der bruggeleuning, links op den voorgrond? Even zeker als Venetië opdoemt door bontgekleurde aanlegpalen, zoo roept dit hekje langs het water de stad op, zooals ze nog is bij de Brouwersgracht [1]. De gedachte aan een Amsterdamsche „sluis" wordt als vanzelf gewekt.

Het laatst verschenen commentaar op de plaatselijke gesteldheid, van Dr. C. Hofstede de Groot (Kritisches Verzeichnis, Rembrandt, 1915) neemt dan ook aan, dat de naar buiten komende stoet zich dwars over een smalle straat beweegt, die evenwijdig aan een gracht loopt (dus over een smalle kade) om dan een brug te betreden die naar de overzijde van de gracht voert. Dr. De Groot zoekt dus het tafereel binnen de stads-omwalling.

Dit is niet de algemeene opinie. D. C. Meyer (Oud Holl. 1886, p. 201) vindt het zoo goed als zeker dat Rembrandt een ruimte wilde

(1) Deze vergelijking gaat niet meer op sedert een ijverige vereeniging een stel palen van mirlitonesk wit en blauw, en met goud bekroond, in een Amsterdamsche gracht heeft doen heien: kleur berekend op rose gevels en azuren lagune en niet op ons troebel water en grijze luchten.



REMBRANDT: Vinding van Mozes (± 1633).
(Verz. John G. Johnson, Philadelphia).

voorstellen buiten de eigenlijke stad en onmiddellijk vóór de stadspoort, die daarbij als achtergrond dient. „Zelfs gaf hij een stuk van den aangrenzenden stadsmuur met een boog, waaronder het water in de stadsvest loopt".

Bij het toetsen van deze explicaties moet er rekening gehouden worden met een ruimte-bepalenden factor tot nog toe buiten beschouwing gebleven en die misschien de belangrijkste is: de lichtval.

Ruimte-bepalende factor klinkt nuchter als het over Rembrandt's licht gaat. Gewoonlijk hoort men poëtischer omschrijvingen. Het licht gold lang als het geheim van zijn bekoring, ja haast als het doel van zijn kunst. Bij voorkeur zag men in hem den „luminariste", die de schoonheid van het zichtbare afleidt uit de schoonheid van het licht. „A privacy of glorious Light is thine": een vers van Wordsworth bij uitstek op Rembrandt toepasselijk. Het schaadt echter de bewondering niet al trachten we na te gaan voor welke doeleinden zon en schaduw hem dienden.

In de worsteling om ruimte en plasticiteit die tot een besluit zou komen in den Schuttersoptocht, was zijn beste helper het licht, dat immers aan de begrippen ruimte en beweging nauw verbonden is. In de eerste helft van zijn carrière houdt Rembrandt daar terdege rekening mee. Het licht is dan een onafhankelijk element, dat onweer-

staanbaar ingrijpt, dat door de ruimte plast en brutale slagschaduwen nalaat. Het oog volgt den lichtval en meet den afstand tusschen voorwerp en slagschaduw. De scherpe omtrek afgeteekend door het kapsel van Pharao's dochter op de treden van het bassin (in de *Vinding van Mozes*) en de slagschaduwen van Cocq's hand en Ruytenburch's speer dienen voor eenzelfde illusie.

Later, na 1642, wordt het licht bescheidener. Het is als samengeweven met een stemming; soms schept het een sprookjesachtige sfeer of openbaart het een bovennatuurlijke presentie. Nog enkele jaren en het glijdt als in langzamer tempo door een onbepaalder ruimte en laat slechts hier of daar, op wang of hoofddoek, trillende loovers achter. In steê van ruimte uit te meten en vormen tastbaar te maken, draagt het droom en troost, het verheerlijkt, als door een schoon mysterie, zwaarmoedigheid en droefenis. In Rembrandt's laatste jaren verdwijnt de onafhankelijkheid van het licht; met kleur en compositie vormt het dan een onoplosbare eenheid.

Dat de ruimte van den Schuttersoptocht door het licht bepaald wordt, dat heeft men, bij het zoeken naar de plaats van handeling, als bij intuïtie begrepen. Iedere hypothese omtrent de omgeving wilde in de eerste plaats de verdeeling van licht en schaduw motiveeren.

De vroegere critici als Théophile Thoré, die de compositie alleen beoordeelden volgens het overgeschoten fragment, die zich van leuning, kade, gracht en brug geen rekenschap gaven, kregen, merkwaardig genoeg, den indruk van „*une vaste salle intérieure, une halle aux voûtes extrêmement élevées*", waar het licht door *hooge vensters* binnenvalt.

Twijfel of de optocht in de open lucht plaats heeft is in onzen tijd niet meer mogelijk. Maar de vergissing is even verklaarbaar als instructief. Hoewel we de volle kracht van het zonlicht meenen te voelen, is toch de eerste indruk niet die van een plein-air verlichting. Dit is niet alleen te wijten aan vergeelde vernislagen, maar ook eenigszins aan het feit, dat Rembrandt's studie der licht-effecten van de interieur-verlichting is uitgegaan. Op de geschilderde landschappen tegelijk met den Schuttersoptocht ontstaan, laat hij de zon door een onweerslucht breken, waardoor hij een geconcentreerd licht-effect bereikt.

Maar hoe vrij ook de meester naar eigen methode met zijn lichtval omspringt, een zekere logica blijft vereischte. Het geringste zonnestraaltje dat door een bewolkte lucht boort, zet toch altijd een geheele groep menschen in 't licht, maar pikt er niet hier en daar een figuur uit. Er moet dus iets zijn dat het licht gedeeltelijk onderschept en dat het verhindert zich in ongebroken vloed over de figuren uit te

storten. Vandaar dat de oudere critici hooge vensters veronderstelden.

Dr. De Groot gaat er ook van uit dat het licht onderschept wordt. „Auf der Nachtwache spielt es zwischen den hohen Giebelhäusern der schmalen Amsterdamer Gracht und vielleicht auch zwischen den Kronen stark beläubter Bäume, die den Wasserrand umsäumen." Hieruit blijkt de machtige ruimte-suggestie van den lichtval. Zelfs een criticus als Dr. C. H. de Groot, wiens aard hem er niet toe drijft het onzichtbare te bespiegelen, ziet zich gedwongen de ruimte te onderzoeken, die buiten het zichtbare deel van het schilderij valt. Hij imagineert een smalle gracht met spitse gevels en zwaar geboomte, waardoor de zonneschijn gebroken wordt.

Een tweetal eigenaardigheden van de ongeschonden compositie doen vermoeden dat het licht op andere wijze onderschept wordt. Meer dan de helft van den achtergrond en bijna het geheele borstwerinkje is gedompeld in een volslagen schaduw, die naar links, zoowel naar boven als naar beneden, dieper wordt en die de details der architectuur zoo goed als uitwischt. Dit doet geen boomen of spitse daken maar eerder een hoog opgaande, bij de poort aansluitende en vooruitspringende muur-massa veronderstellen, waardoor elk spoor van zonlicht op den achterwand links buitengesloten blijft. Verder teekent zich op den voorgrond een groote half cirkelvormige zonnevlek af, die reeds vroeger besproken werd. Hier valt het licht dus zoowel door als over een of andere toog. Daar we ons op een brug bevinden kan dit moeilijk iets anders zijn dan de hooge boog van een ophaalbrug. Deze poortvormige bouwsels waren niet massief, maar, zooals een onzer afbeeldingen laat zien, van het latwerk, waarin zich niet zelden hooge *venstervormige* openingen bevonden. Ze waren gecompliceerd genoeg om het licht op grillige wijze te breken. Met de eigenaardigheden van den lichtval klopt dit uitstekend.

Een hooge poort met brug en ophaalbrug ervoor doet vanzelf aan een stadspoort denken, waardoor de uitspraak van D. C. Meyer bevestigd wordt. Nog andere bizonderheden stellen hem in 't gelijk.

Ten eerste past het karakter van die zware rustiek-bouw bij een stadspoort. De onzichtbare deuren zijn blijkbaar diep naar binnen geplaatst. De getraliede vensters naast de hooge toog zijn voor de XVIIe-eeuwsche stadspoort regel. Wat kan het ook anders zijn? Hollandsche raadhuizen of doelens toonen een luchtiger architectuur. Er blijft over een arsenaal. Maar men trekt nu eenmaal niet in een feestelijken optocht en met brandende lonten door een arsenaal. Het is natuurlijker dat de stoet met wapperend vaandel, met pieken en met blank geweer



GERRIT GROENEWEGEN: De Maarepoort te Leiden (aquarel). (Museum Boymans).

door een poort marcheert, dan dat zij een binnenhuis verlaat. Daarbij komt dat de tegen den muur geleunde pieken en de in een rek gehangen musketten op een rendez-vous-plaats duiden, waarvoor veelal een stadspoort gekozen was.

Ten slotte een kapitale merkwaardigheid. De loop der figuren geeft aan dat de poort-doorgang niet loodrecht staat op de poort-opening, terwijl de as van de brug daar al evenmin loodrecht op is gericht. De volgfiguren onder de poort zijn schuins naar links achter hun voorganger geplaatst en keeren ons hun rechter-profiel toe. Deze saamgeperste drom komt dus volstrekt niet recht op den toeschouwer af: ze komt duidelijk van links uit de diepte. Daarentegen slaan Cocq, Ruytenburch, de panblazer en de kruitjongen een weg in, die van rechts naar links gaat en die een hoek van ongeveer 45 graden vormt met den voorgrond. De leuning die de knaap grijpt, duidt de richting aan. Ruytenburch's sponton eveneens. De stoet beschrijft dus een slingerlijn door zich bij het opkomen naar rechts te richten, door vervolgens te zwenken en verder schuins naar links af te marcheeren.

Het scheeve beloop van de poort met de uit de as geplaatste brug daarvoor, beslist afdoende dat er een stadspoort is voorgesteld. Reeds vóór de XVIIe eeuw construeerde men bij voorkeur de poorten nauw en scheef, zoowel om het snel binnenrukken van een groote massa volk te belemmeren, als om de artillerie te verhinderen er dwars door heen te schieten en aldus de straat er achter gelegen te bestrijken. Deze voor het verkeer bezwaarlijke aanleg der poorten had ten gevolge



GERRIT GROENEWEGEN: De Morschpoort te Leiden (aquarel).
(Museum Boymans).

dat ze bijna alle, onder toejuiching van kortzichtige XIXe-eeuwers, gesloopt zijn. Een voorbeeld van kromme constructie en scheefloopende toegang verschaft nog de Koepoort te Hoorn. Een dergelijke stadspoort recht van voren gezien, vertoont geen doorkijk: dat is ook de reden van den duisteren grond van Rembrandt's poort.

De scheeve stand van de ophaalbrug is al even kenmerkend voor een stadspoort. Bij het naderen der stad moest men in veel gevallen een zig-zag beweging maken en een lange gebogen brug volgen; daardoor was het onmogelijk de poort te overrompelen of onverhoeds met cavallerie te berennen.

De ontwikkeling van den poortvorm is beschreven door C. H. Peters en met tal van afbeeldingen toegelicht in *De Nederlandsche Stedenbouw. De Stad als Veste en Woonplaats* (zonder datum). Tal van leerrijke illustraties vindt men ook in *Amsterdam in de XVIIe eeuw; Groei en bloei der stad*, door D. C. Meyer. De voorbeelden waaraan men het bovenstaande toetsen kan, liggen overigens voor het grijpen.

Kiezen we een typisch voorpleintje van een XVIIe-eeuwsche poort, zooals de Morschpoort te Leiden, dan treft de overeenkomst met het emplacement van den Schuttersoptocht onmiddellijk. De hooge poort met diep naar binnen geplaatste deuren wordt geflankeerd door getraliede vensters; de wipbrug staat geheel uit de as; de muren om het voorpleintje hebben nauwe poortvormige doorgangen: juist daar waar we op den Schuttersoptocht een smallen doorgang veronderstelden, bevindt zich er hier ook een, rechts, de deur half geopend. Het is een zoogenaamde „sortie", toegang gevend tot bolwerk of wallen; Rembrandt heeft daarvan voor zijn compositie een handig gebruik gemaakt. Verder zien we de smeed-ijzeren balies met de typische balustertjes.

De vijf overige Leidsche poorten, eveneens door Groenewegen afgebeeld, geven alle variaties weer op hetzelfde schema: tralie-vensters naast hooge poort in rustieken trant, dikwijls met pilaster-front, en scheef geplaatste ophaalbruggen. De Maare-poort laat ook een toog zien waardoor een binnenwater uitmondt in de stadsgracht, geheel als op den Schuttersoptocht.

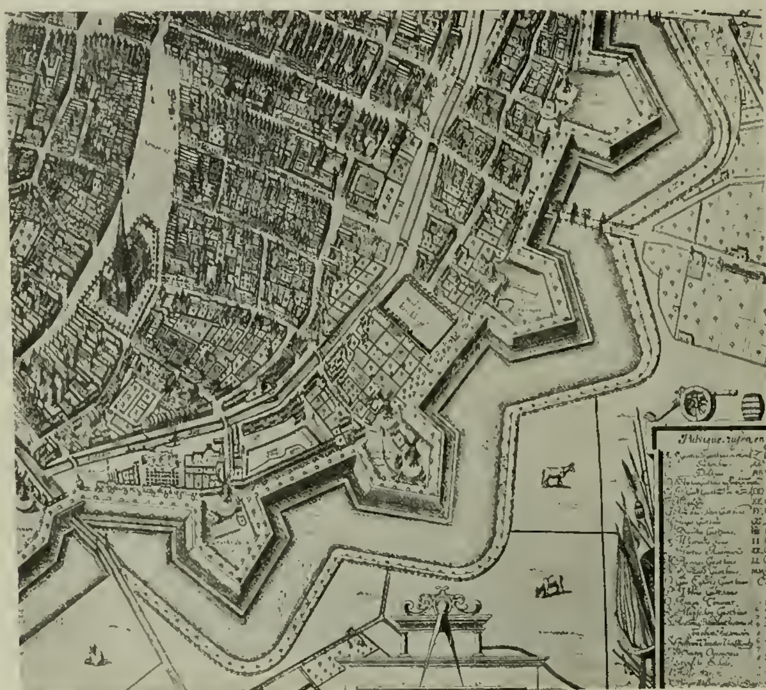
De Leidsche lage wallen vormen echter, zooals ze hier zijn weergegeven, een verschil met Rembrandt's fortificatie. Zooals we reeds schreven, vereischt de onafgebroken diepe schaduw een massaal bouwsel links: dat moet, in deze omgeving, een hoog opgaanden wal zijn, in den vorm van een vooruitspringend bastion: Rembrandt's poort staat, zooals ook D. C. Meyer opmerkte, in onmiddellijk verband met den stadsmuur. De meester dacht blijkbaar aan een omwalling



GERRIT GROENEWEGEN: De Zijlpoort te Leiden (aquarel).
(Museum Boymaus).



GERRIT GROENEWEGEN: De Hoogerwoertspoort te Leiden (aquarel).
(Museum Boymans).

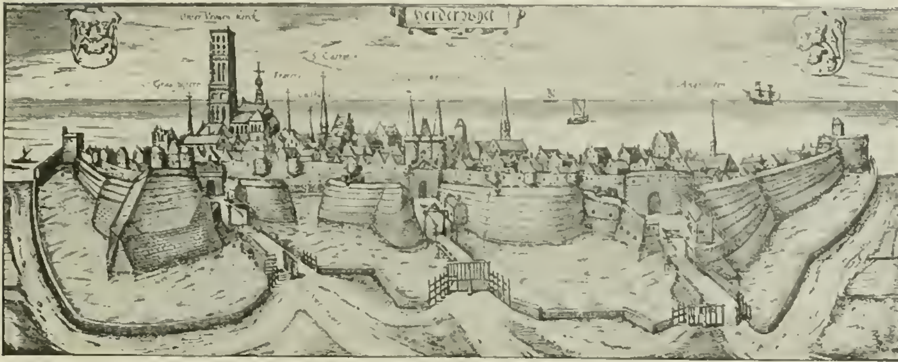


EGBERT HAUBOIS: Plattegrond van Groningen (fragment).

zooals bijvoorbeeld die van Groningen, ontstaan tusschen 1607 en 1624: ter vergelijking is hier een fragment van den Groningschen plattegrond (uit 1643, door Jan Langeweerd) afgebeeld. Rembrandt kiest dus een voor zijn tijd geheel moderne poort.

Het steeds krachtiger geschut had de traditioneele poortvormen der XV[e] en XVI[e] eeuw veranderd. Er blijft ten slotte van de poort weinig meer over, zooals C. H. Peters het beschrijft, dan „een overwelfde sluitbare doorgang in de breeder aangelegde omwalling, een doorgang voor den vijand op eenigen afstand vaak niet eens in die omwalling te onderscheiden." De poort is dus teruggebracht tot een gat in den wal, slechts welstandshalve „met een kolom of pilasterfront, met nis of beeldhouwwerk en met bas-reliefs of opschriften versierd." De Schuttersoptocht vertoont een dergelijke omwallingdoorgang: een poort diep in het duister tusschen vooruitspringende bastions verborgen.

Het is overbodig dit alles met illustraties toe te lichten. De keus daarvoor is trouwens onbeperkt. De drie poorten van Harderwijk laten zien welke grillige varianten er mogelijk waren. Het in Commelin's Beschrijving van Amsterdam afgebeelde ontwerp van 1570 voor een forteres bij die stad, geeft een goede illustratie van het empla-



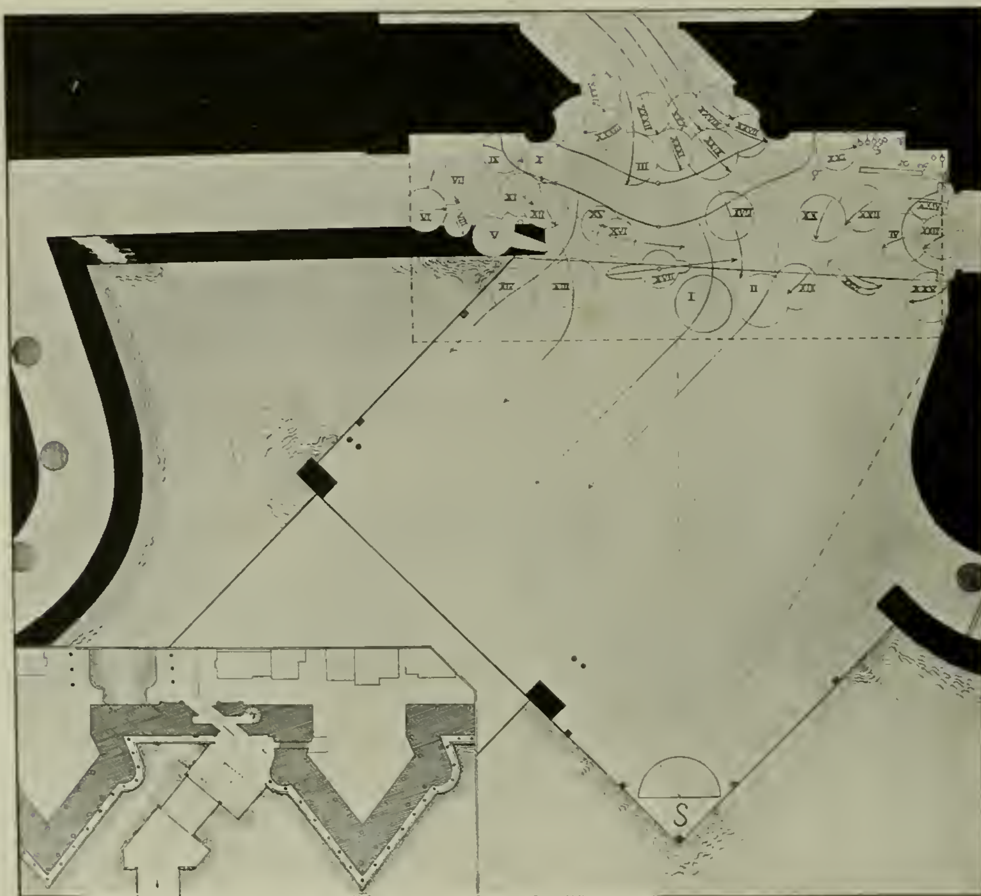
De Poorten van Harderwijk aan de landzijde. (Anonyme gravure).

cement en ook van de nauwe zijwaartsche „sorties" in het bolwerk.

Brengen we het tot nu toe gevondene in kaart, zóó dat het aansluit bij den reeds geconstrueerden plattegrond der schilderij, dan ontstaat het achterstaande situatie-plan. De slingerlijn van den stoet is er op aangegeven. Een ruimer overzicht der omgeving is er in den linkerhoek aan toegevoegd, waarbij terwille van de duidelijkheid poort en brug op grooter schaal zijn geteekend dan de vestinggordel. Men denke zich als toeschouwer (S) op het voorpleintje, naast de brug en recht tegenover de poort, die zich niet midden tusschen de twee bastions bevindt, maar die, zooals dikwijls voorkomt, in een hoek van het „gordijn" verscholen is. Onder den wal door mondt de binnengracht uit.

De heer Huib Luns heeft de welwillendheid gehad de licht- en schaduw-werking op grond van dit plan in beeld te brengen. We zien hoe het bastion links de poort in het donker houdt en dat het hooge juk van de wipbrug een slagschaduw werpt over voorgrond en figuren. De hoofdgroep daagt op uit den duisteren doorgang; een klein aantal komt door het onzichtbare poortje rechts dat toegang geeft tot wal of bastion. De kapitein stapt voorop, de hoofdgroep zwenkt naar links, de anderen sluiten er bij aan en er vormt zich een stoet die in scheeve richting zeer dicht aan den toeschouwer voorbijtrekt. Zoo is aan de bewegings-richting der figuren en aan de condities van den lichtval voldaan.—

Een enkel onderdeel is met al het voorafgaande ten eenenmale in strijd: het bordes met de dubbele trede; een stadspoort met trappen is natuurlijk een onmogelijkheid. Maar die treden zijn, zooals we reeds opmerkten, een noodzakelijk kwaad. Hoe Rembrandt zich ook wendde of keerde, en waar hij zijn figuren ook wilde opstellen, voor hun „etageering" moest hij zorgen. Hij beproefde den ongewonen indruk

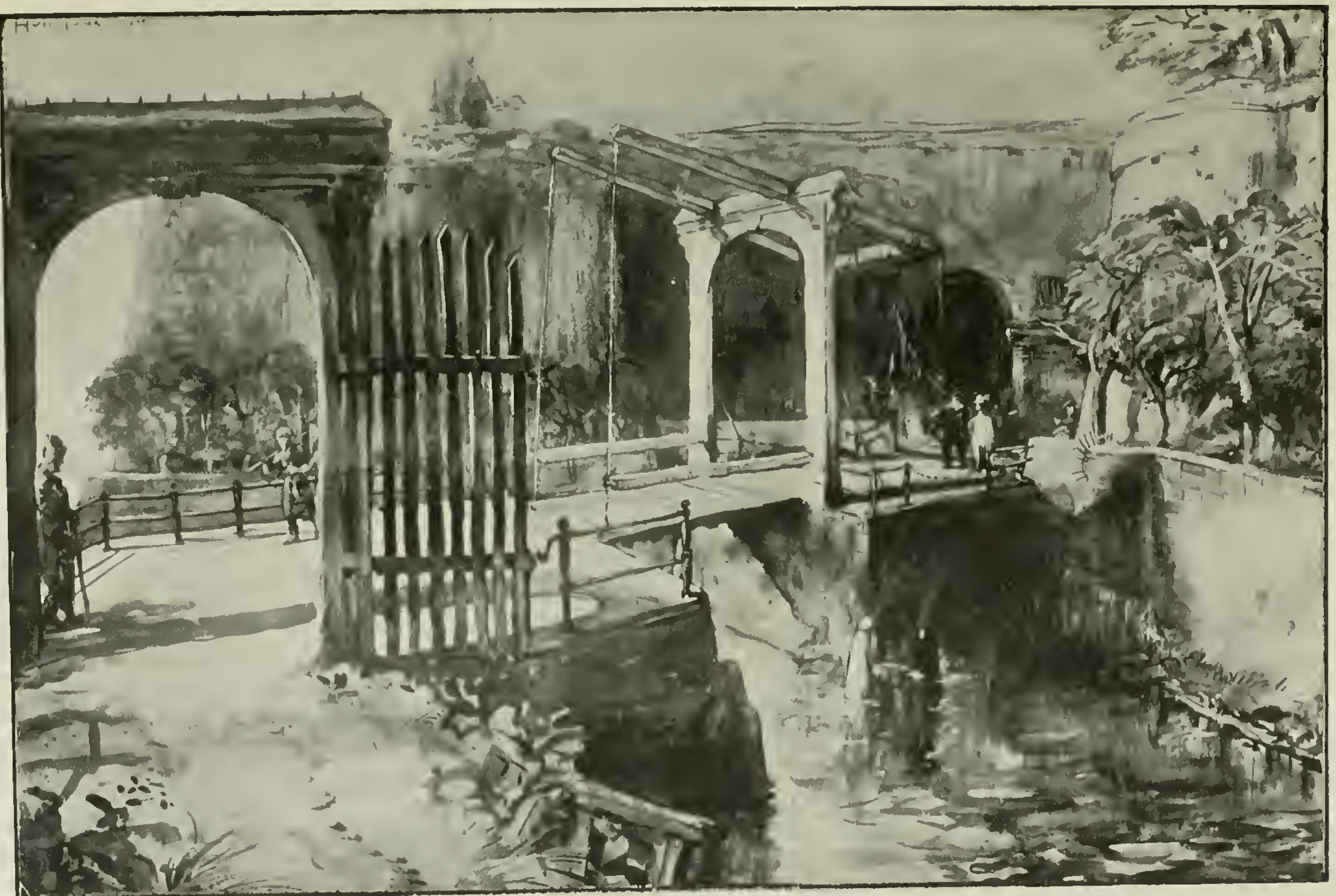


Situatie-plan van de omgeving van den Schuttersoptocht.

te verzachten door het bordes zoo goed als geheel aan het oog te onttrekken. Tevens wist hij, door het eerste en het tweede plan naar voren te doen hellen, minstens één trede te besparen.

De eischen van het portretstuk dwongen hem de werkelijkheid geweld aan te doen, ook wat de diepte der compositie betreft. Om de achterste portretten zooveel mogelijk op natuurlijke grootte te houden, werd de ruimte als het ware saamgeperst. Het muurtje links moet in realiteit breeder en tevens van den achtergrond verder verwijderd zijn geweest. Die geringe diepte werd gekenschetst als een opvallend gebrek door een leerling van Rembrandt, de later naar Rome vertrokken Deen Bernard Keihl; *appiastrato* noemde hij den Schuttersoptocht: een op elkaar gekleefde compositie.

Trachtte Rembrandt de onlogische treden weg te werken, ook het tekort aan afstand tusschen zijn figuren poogde hij goed te maken door een krachtige ruimte-suggestie rondom den stoet. De hooge,



Commentaar op het emplacement en de verlichting van den Schuttersoptocht. Aquarel volgens den gegeven plattegrond door HUIB LUNS.



REMBRANDT: Kasteel met ophaalbruggen. ± 1640.
(Fragment uit het Landschap in de Wallace-collectie, Londen).

duistere poort-ingang, de holte onder de brug, de toog in de diepte links, het verkort van Ruytenburch's sponton, dat alles moet voor en achter, boven en beneden, de ruimte scheppen die in de hoofdgroep ontbreekt.

Wat overigens de plaats van handeling betreft, onze meening daaromtrent wordt door Rembrandt zelf op afdoende wijze bevestigd. De landschappen tegelijk met den Schuttersoptocht ontstaan, hebben een eigenaardigheid gemeen. Een schril zonneschijntje bestraalt middeleeuwsche bastions, of langgerekte steenen bruggebogen, of kasteelen ommuurd en omwaterd, met ophaalbruggen aan beide zijden, zooals in het landschap der Wallace-collectie. Op het landschap bij Von Ketteler voert een lange brug over een ophaalbrug naar de poort eener veste. Dat Rembrandt's imaginatie om bruggen en grachten zwerft, kan, na wat voorafging, niet verwonderen. Maar voor de bepaling van het emplacement is een dier landschappen van kapitale waarde. Het bevindt zich bij den hertog van Berwick en Alba, in het Palacio de Leria te Madrid, en het wordt door de moderne critiek terecht in het jaar 1640 geplaatst. Vertoont het op den eersten blik niet de geringste overeenkomst met den Schuttersoptocht, na het voorafgaande wordt het intiem verband van beide composities duidelijk. In een klein bestek is hier het emplacement saamgevat: de slingerweg die gracht en ophaalbrug nadert; de scheeve stand van de brug voor de poort; dan de gapende duistere doorgang zelf; hooge beplante en grillig uitgebogen stadswallen, en de schaduwslag op het voorpleintje. Hoe merkwaardig precies had de situatie zich als 't ware gekristalliseerd in Rembrandt's verbeelding! Er begint licht door te dringen in de successieve verrichtingen van zijn scheppenden geest. Met de Eendracht



REMBRANDT: Landschap. ± 1640.
(Verz. Von Ketteler, Ehringerfeld).



REMBRANDT: Gezicht op een versterkte stad. ± 1640.
(Verz. van den Hertog van Berwick en Alba, Madrid).



REMBRANDT: Ophaalbrug en hamei van een Amsterdamsche poort. Volgens F. Lugt de Sint-Anthonis-poort.
(British Museum, Londen).

en de Ontmoeting lost ook deze „voorstudie" een der moeilijkheden op van het genetische probleem.

Rembrandt's eerste conceptie dwaalde blijkbaar om een meer middeleeuwsche architectuur, die bij de uitvoering voor een moderne scènerie moest wijken. Ook Eendracht en Schuttersoptocht vertoonen een dergelijk verschil, terwijl Rembrandt's teekeningen naar stadspoorten, een twaalftal in dezen tijd ontstaan, diezelfde aarzeling illustreeren. Hoe belangrijk het zou zijn die schetsen in dit verband af te beelden en te ontleden, we kunnen daar voorloopig van afzien. Voor ons doel was het landschap van den hertog van Alba voldoende. We beelden alleen de teekening in het British Museum af, die een moderne ophaalbrug en hamei van een der Amsterdamsche poorten weergeeft.

De stadspoort, die de schutterijen dag en nacht bewaakten, die ze desnoods verdedigden en waarvoor ze zich opstelden bij een feestelijke ontvangst, krijgt, aangebracht als achtergrond op een schutterstuk, een haast symbolische beteekenis. Als een heiligdom lag de stad er achter, zooals de studie bij den hertog van Alba dat ook, met een zekere emphase, vertoont. In de keus zijner architectuur, zoo dikwijls bij hem de draagster van een stemming, was Rembrandt bizonder gelukkig.

* * *

Nu de vraag is opgelost *waar* Cocq zijn bevel geeft, komen we op het motief terug: de vraag *waarheen* het gaat is nu niet meer zoo lastig te beantwoorden.

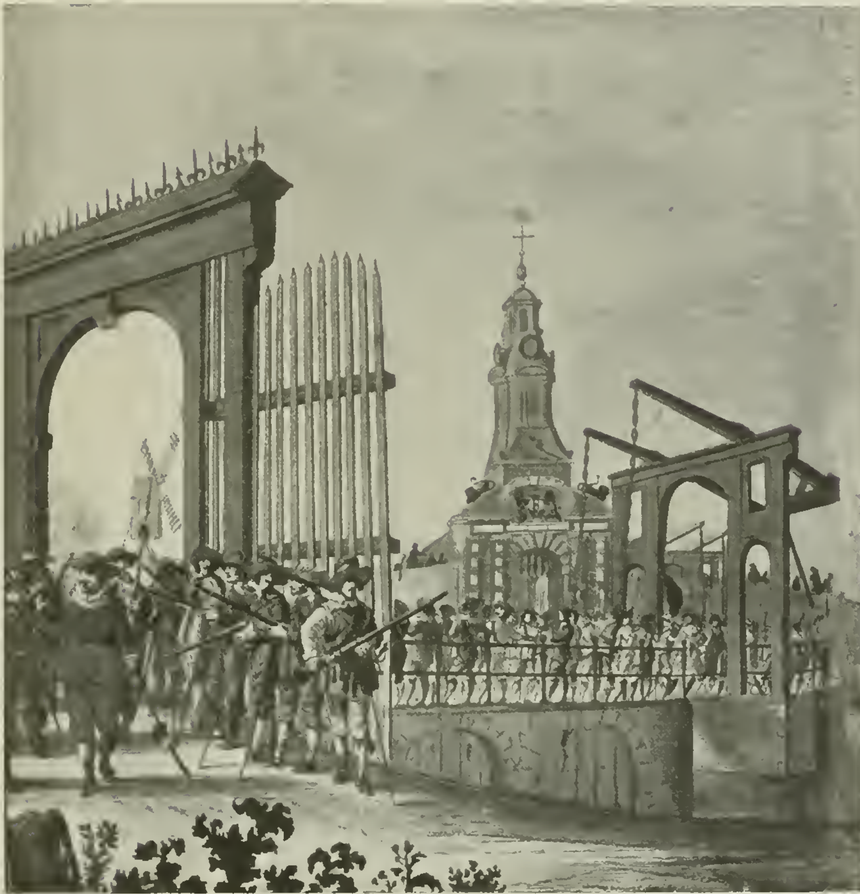
De Medicea Hospes, de uitvoerige beschrijving en afbeelding der

Incomst van Maria de Medicis, verschaft ons ten slotte, in verband met het voorgaande, de volkomen bevestiging van het ondersteldе motief. Een der belangrijkste gravures, waarvan de linkerhelft hiernevens is afgebeeld, vertoont als achtergrond de stadswallen en een poort. Het is de Haarlemmerpoort, de bewonderde blauw-arduinen poort, die Hendrick de Keyser in 1615 voltooide en die in 1837 werd afgebroken. Het was de scheefste poort van Amsterdam; niet een in den wal verborgen doorgang, maar een imposant monument met hoogen klokketoren. De toegang tot de poort, een lange slingerlijn, met twee ophaalbruggen van de gecompliceerdste soort en een zware hamei, geeft nog eens een illustratie van den aanleg die Rembrandt in den zin had.

Op het oogenblik dat de Fransche koningin nadert, zijn de schutters langs deze kromme brug haagsgewijze opgesteld. Als plaatsvervanger van den kapitein, die zich bij de eerewacht bevindt, zien we voorop den luitenant; hij draagt zijn sponton en wordt op den voet gevolgd door een sergeant aan wien hij de laatste instructies geeft. De vaandrig staat onder de toog van de eerste wipbrug en zwenkt zijn banier. Achter hem is de brug met piekeniers afgezet. Naar voren toe zijn de musketiers geschaard, hun wapen op de forket, gereed om bij aankomst der stoet hun vreugdeschoten los te knallen.

Deze opstelling laat uitgevoerd zien wat Banning Cocq op den Schuttersoptocht zoo juist bevolen heeft. Cocq gelast zijn compagnie over de brug te marcheeren, tot aan de overzijde der stadsgracht, de muskettiers met gloeiende lonten en geladen roer voorop, de piekeniers achteraan. *Het is nu duidelijk waarom men zich haastig gereed maakt om onmiddellijk te kunnen schieten.* Dit zijn de laatste drukke oogenblikken voor de aankomst van een of ander hoog personnage. De gezeten sergeant blijft denkelijk achter om het bevel op het voorpleintje te voeren. Evenzoo de twee rijk uitgedoschte meisjes die zich vlak voor de poort opstellen, om den gasten bij het betreden der stad verversching of welkomstdrank aan te bieden. Zoo sluiten hoofdzaken en bijkomstigheden aaneen, terwijl de definitie van het motief van alle kanten bevestigd wordt. —

Nog een enkel woord over het tijdsverloop waarin de voorstelling plaats grijpt. Zooals bekend is, streeft Rembrandt in deze jaren naar een oogenbliks-impressie. Men moet echter niet meenen dat het voorgestelde moment een instantanee zou zijn, een begrip dat de XVIIe eeuw niet kende. De indruk van een snel voorbijgaand gebeuren wordt bereikt door successieve gebeurtenissen zoo beknopt mogelijk



De Amsterdamsche Schutters wachten Maria de Medicis op vóór de Haarlemsche Poort (1638). Fragment eener gravure uit de *Medicea Hospes*. Gekleurd exemplaar.

saam te vatten. Cocq geeft het bevel; terwijl zijn gebaar de woorden nog onderstreept, wordt het door den sergeant reeds overgebracht en voert de compagnie het reeds uit. In zulk een synchronistische voorstelling schuilt een erfenis der middeleeuwen; het nieuwe is alleen gelegen in het sneller opeenvolgen der momenten en in een schijnbaar grootere eenheid. Een soort synchronisme merkten we reeds op in de bewegingen die vergezeld gaan van de preparatie der beweging en die we futurismen noemden. Watteau's *Embarquement pour Cythère* geeft van ditzelfde principe een bekend voorbeeld. De Honderdguldensprent is als het ware uit synchronismen opgebouwd, waardoor het mogelijk werd een geheel hoofdstuk der evangeliën saam te vatten. Door de modernen is dit streven, waarschijnlijk uit vrees voor een invloed der litteratuur, altijd kras tegengegaan. De voorstelling moge daardoor winnen aan een zekere oppervlakkige logica, de vertolking

verloor des te meer aan dramatische kracht. Men zal zich herinneren dat er enkele jaren geleden tegen het onderdrukken der synchronismen plotseling een bizarre reactie ontstond.

Ook de *Eendracht* ontleent een dramatische climax aan het samenschakelen van opeenvolgende momenten. Links is de Rechtvaardigheid nog in bange afwachting; de Leeuw, die zich losrukken gaat, ligt nog geketend; rechts werpen zich ruiters in 't zadel en op den achtergrond doen ze reeds een uitval; links in de verte begint de strijd en reeds slaat de vijand op de vlucht. En als een hymne na de overwinning leest men de voorspellende woorden *Soli Deo Gloria*. De actie is hier dus, evenals op den Schuttersoptocht, in een oogopslag te volgen in ontstaan, ontwikkeling en besluit.



De ontleding van het onderwerp is thans voltooid; de ontleding der compositie blijft nu nog over. Alvorens dit hoofdstuk met een algemeene beschouwing te eindigen, wil ik een aanvulling en verbetering van mijn hypothese over de *Eendracht van het Lant* ter sprake brengen.

Voor de Eendracht leverde het verloop van ons betoog — en dit moge pleiten voor de objectiviteit ervan — onverwachte gezichtspunten op. Deze synchronistische allegorie, die met haar speciale beeldspraak den hedendaagschen toeschouwer verward voorkomt, was — afgezien van aesthetische gedurfdheden — voor den beschaafden XVIIe-eeuwer al een zeer eenvoudig raadsel. Ze weerspiegelt zoo treffend de schutters-mentaliteit, ze verheerlijkt zoo sprekend de stedelijke milities, dat er over de bestemming van dit stuk tot „cierage" van een Amsterdamschen doelen geen twijfel meer kan zijn. Ze zou, met haar scherp omschreven inhoud, nergens anders gepast hebben. Maar juist deze opmerking, die onze hypothese omtrent de Eendracht als eerste concept van een schutterstuk schijnbaar bevestigt, bevat tevens de kiem eener precieseering. De vraag dringt zich op of deze brillante proeve van historische rhetoriek, deze glorificatie van het aandeel der steden en van Amsterdam in de bevrijding van het land, soms niet van den aanvang af een decoratie-ontwerp is geweest voor de groote zaal der Cloveniers-schutters, die sedert 1638 grootscheeps werd ingericht? De Eendracht zou dan bedoeld zijn niet als een ontwerp voor een schutterstuk maar voor een wandversiering, in deze zelfde zaal. Dit vermoeden wordt gesteund door de overweging dat de portée der allegorie niet op een compagnie in 't bizonder, maar duidelijk op de

schutterij in 't algemeen is berekend. Ziedaar een mogelijkheid die niet voorbij mag worden gezien en die we, door een toeval, gemakkelijk kunnen verifiëeren.

De stukken die de muren der groote zaal bedekten zijn alle bewaard; hun plaatsing aldaar is bekend; en daardoor bezitten we een nauwkeurige opgave van de beschikbare ruimte op iederen wand. Is de Eendracht een ontwerp, bestemd voor een dier wanden, dan moeten dus hoogte en breedte van het paneel tot de hoogte en de breedte van dien wand in dezelfde verhouding staan.

Tegenover de vensters hingen nauw naast elkaar de schutterstukken van Rembrandt, Bakker en Elias; het oppervlak van dezen wand, de langste van de drie, verkrijgt men dus door de afmetingen van die schilderijen op te tellen. Het aldus gevonden formaat wijkt zoo volslagen af van het formaat van de Eendracht, dat er aan deze ruimte niet te denken valt. Voor den korteren wand tegenover de schouw geldt hetzelfde: hier was de langgerekte compositie van Van der Helst (1639—1643) aangebracht. De vakken links en rechts naast de schouw waren versierd met de stukken van Sandrart (1640) en Flinck (1645), beide met een formaat in de hoogte en die daarom buiten beschouwing blijven. Van de beschikbare ruimte blijft nu slechts het vak op de schouw zelf over: de afmeting van deze plek is bekend door Flinck's *Portret der Doelheeren*, dat als schoorsteenstuk diende en dat in 1642 werd aangebracht. En ziet, zoo groot de verschillen elders zijn, zoo precies kloppen de verhoudingen hier. De hoogte van de Eendracht (75 cM.) gaat in de hoogte van het Doelheerenstuk (203 cM.) 2,7 maal op; terwijl de breedte van de Eendracht (101 cM.) in de breedte van het Doelheerenstuk (276 cM.) eveneens 2,7 maal begrepen is [1].

Waar de cijfers zoo duidelijk spreken is het moeilijk te aarzelen: de Eendracht is bedoeld als ontwerp voor een schoorsteenstuk in de Groote Zaal van den Cloveniersdoelen.

Hoe treffend een dergelijke bestemming der allegorie bij haar inhoud aansluit, dat behoeft, na al het voorgaande, geen toelichting meer. Zonder de gedeeltelijke foutieve eerste onderstelling — die echter het voordeel had ons midden in den Cloveniersdoelen te brengen en die dus dienst gedaan heeft als werkhypothese — zou de ware oplossing denkelijk nog ver te zoeken zijn. De genetische rol van de Eendracht ten opzichte van den Schuttersoptocht blijft onveranderd, zooals het hoofdstuk over de compositie bewijzen zal.

[1] Ik dank aan de welwillendheid van Jhr. B. W. F. van Riemsdijk de juiste opgaaf van de afmetingen van Flinck's schilderij.

Op de vraag waarom Rembrandt's ontwerp niet uitgevoerd werd, geeft Flinck's Doelheerenstuk, dat één jaar later is gedateerd, het eenvoudige antwoord: de overlieden prefereerden boven een allegorie hun eigen portret.

In 1636 woonde Rembrandt in de Nieuwe Doelenstraat, op één huis afstands van den Cloveniersdoelen. Hij heeft den na-bloei der schutterijen, in alle symptomen, van nabij aanschouwd. De inrichting van de onlangs gebouwde Groote Zaal heeft zijn belangstelling gaande gemaakt. Die inrichting zou vruchtbaarder zijn voor de Hollandsche schilderkunst dan de stichting van het Paleis op den Dam.



Het afgeloopen onderzoek heeft het verwijt dat de Schuttersoptocht zonder voorstudies uitgevoerd werd, ontzenuwd. De detail-genetiek bewees een zorgvuldige voorbereiding van tal van onderdeelen. Voor de conceptie van het geheel kwamen drie parallelle ontwerpen aan den dag. Het *Landschap met een versterkte stad* (± 1640) bestudeert het emplacement, waaronder ook de ruimte is begrepen die buiten het zichtbare deel der compositie valt en die de richting van den stoet en het licht en donker bepaalt. De *Ontmoeting* (1640) streeft naar een oplossing voor de combinatie van poort, trappen en afwisselend niveau: een project voor scènerie en architectuur. De *Eendracht* (1641), die een commentaar bevat op den neo-romantischen geest waarin de Schuttersoptocht geschapen werd, prepareert reeds stand en actie van afzonderlijke figuren. De beteekenis van de Eendracht voor de eigenlijke compositie komt eerst ter sprake in het laatste hoofdstuk.

We onderzochten wat de *aanleiding* was tot de opdracht en wat het voorgestelde *motief* was. We gingen na in hoeverre het onderwerp de opvatting beheerschte en tot welke concessies het saamkoppelen van portretstuk en motief den meester dwong. Om dit hoofdstuk te besluiten moet er een laatste vraag beantwoord worden. Strekte het onderwerp den kunstenaar tot voordeel of tot nadeel?

Zooals vanzelf spreekt, vloeide er de gruwelijkste belemmering uit voort. Een portretgroep is een bij uitstek weerbarstig sujet voor wie zich, als Rembrandt, in aesthetische schema's verdiept. Aan het afwijzen van de opdracht viel niet te denken: waar zou een Hollander de gelegenheid terugvinden zijn visie der bewegende menigte op levensgrootte te verwezenlijken? Gelukkig werkte de ijdelheid van den voornaamsten opdrachtgever een ongewone interpretatie in de hand.

Maar overigens, welk een kans op geharrewar der cliënten over hun persoonlijke verlangens! Wat zij als hoofdzaak beschouwden, was voor dezen barok-kunstenaar het bijkomstige; wat voor hen het wezenlijke was, daarin zag hij een voorwendsel om iets wezenlijks te scheppen. Onmiddellijk zoekt Rembrandt te ontkomen aan den greep van het sujet door met de portretten een gelijk aantal figuranten op het doek te brengen. Hij gaat een worsteling aan met zijn onderwerp, hetgeen uit zou loopen op een forceering er van. Hij streefde naar schoonheid los van natie en tijd: men gaf hem een thema dat het nationale en het tijdelijke overstelpend naar voren bracht. Naast een scheppings-proces onder zulke condities denke men zich een Kruisdraging van Rafaël: Helleensche vrijheid naast Rembrandt's gebondenheid. Maar ondanks alles, de traditioneele optelling van individuen zou worden omgezet in een dramatische actie. Alleen voor den genius was de victorie over zulke moeilijkheden weggelegd.

Tegenover deze nadeelen staat een groot voordeel. Rembrandt kreeg het voordeel van het bewerkte sujet. Een steun, even belangrijk, zooals vanzelf spreekt, in de schilderkunst als in de litteratuur. Het is niet gering te tellen dat een kunstenaar als Ketel reeds met dit gegeven gestreden had en dat de aesthetische mogelijkheden er van door vier generaties onafgebroken onderzocht waren.

Dit sujet omsluit een bepaald gevoel: het patriotisme. Geen ruim patriotisme; het betrof minder een vaderland, dan wel een stad; niet de geheele schutterij, maar hoogstens een compagnie: het was er des te oprechter en intensiever om.

Zulk een stemming valt niet onder de nadeelen van het onderwerp. Wat kon de toenmalige Europeesche beschaving daarvoor in de plaats stellen? Hoe dikwijls vertolkten de artiesten der latere Barok holle allegorieën of slappe heiligen-legenden: een gevolg van de weinige importantie die het onderwerp toen had. Neptunus of Jehova, Venus of Charitas, het was om het even, mits een spel van contraposten en verkortingen zich uitvieren kon. Over het algemeen ontbreekt aan de latere Barok diep innerlijk gevoel; maar gevoels-houdingen kent ze perfect. Hartstochten worden tooneel-passies, gevoelens gevoeligheden. Behalve aan zichzelf had de Barok geen geloof: ziedaar zoowel de conditie van haar succes als haar noodlot. De contra-reformatie bracht de meeste opdrachten en daarom diende de Barok doorgaans het katholicisme. Maar reeds bij Michelangelo vermoedt men soms dat hij evengoed voor den Turk als voor den Paus zou gewerkt hebben. In den tijd die ons bezig houdt toont Rembrandt dezelfde onverschillig-

heid. Men werpe mij zijn protestantschen aard niet tegen. Hij etst juist in deze jaren een *Heilige Katharina*, een Tizianeske *Mater Dolorosa*, een *Madonna op de Wolken*, met stralenkrans en valsch sentiment, precies op de manier van Federigo Barocci.

Het lot schoof hem echter geen heiligen toe, scheel van de zaligheid, maar Amsterdamsche parvenu's en soldaatje spelende burgerlui. Dat waren tenminste individuen van vleesch en bloed; hij zou ze, ook uit zich zelf, verkozen hebben boven schimmige cosmopolitische santen. Ziedaar het groote voordeel van zijn onderwerp: het drong hem het leven in, zooals het zich voor zijn oogen afspeelde; het leven waarvan het luide en stralende hem heftig aantrok en waarvan het geheim en het raadsel hem reeds te verontrusten begon.

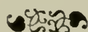
Rembrandt vond in zijn sujet, in steê van gemaakt godsdienstige exaltatie, patriotistische rhetoriek. Maar met een benepen patriotisme valt altijd nog meer te bereiken dan met een sentiment van religie zóó oppervlakkig, dat het de uitingen van hysterie en mysticisme verwart. Rembrandt kon met zijn sujet een beroep doen op de geestdrift van een jeugdig en meevoelend volk: er blijkt uit de Eendracht tot welk een heldere welsprekendheid hij in staat was. Tegen de nadeelen van zijn onderwerp wegen dus groote voordeelen op.

Maar het belang van den Schuttersoptocht schuilt er minder in hoe het sujet doorvoeld, dan wel hoe de vorm doordacht was. Zijn latere wijsgeerige jaren zouden over gehalte peinzen. Hoofdzaak was nu nog de uiterlijke verschijning.

Rembrandt schilderde den Optocht om redenen die noch met de schutterijen, noch met Amsterdam, noch met het lieve vaderland iets te maken hadden. Dat hij voor zijn doeleinden een schutterstuk gebruikte, was bloot toeval. Ik wil niet ontveinzen — en het is een verontschuldiging waard — dat er lang werd stilgestaan bij den *schilder* die de opdracht kreeg. Maar al wat Rembrandt's *onvrijheid* betreft is nu afgedaan. Het diepere genetische probleem wordt opgelost door een onderzoek naar compositie en stijl. Daarmede ligt een domein voor ons open waar één onbeperkt meester was. We zullen er den *kunstenaar* aantreffen wiens volle energie uitsluitend de roeping van het oogenblik diende: het doorgronden van de aesthetische mathesis die met de benaming Barok wordt aangeduid.

F. SCHMIDT-DEGENER.

(Het laatste Hoofdstuk verschijnt in een volgende aflevering).





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



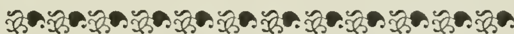
WERKEN VAN JOZEF EN ISAÄC ISRAËLS BIJ BUFFA. Wat omtrent den ontwikkelingsgang der schilderskunst van *Allebé* tot *Breitner* werd opgemerkt (1), verschijnt in een nieuw licht bij de vergelijking van *Jozef* en *Isaäc Israëls*.

Ook bij den ouden Israëls was de Romantiek de genius, die zijn levenswerk bezielde, die intusschen zich allengs verinnerlijkte in zijne binnenhuisjes, om er, in een geheimzinnig spel van licht en duister, dichterlijk te verhalen van weemoed en droefheid. Het is alsof men de menschen hun levensgeschiedenis hoort fluisteren. Zulk een binnenhuisje is hier o. m. te bewonderen, een zijner innigste kleine schilderijen, waarbij ook de technische buitenkant der zaak bewondering afdwingt, al vergeet men deze spoedig om slechts oog te hebben voor de psychische binnenkant: de oplossing van het geheimzinnige levensprobleem.

Bij Isaäc Israëls zoeke men geen diepzinnige levensvragen, geen romantische vervoering, geen mystieke overpeinzing van leven en dood, geen geschiedenis. Als bij Breitner dringt alle aandacht zich opeen op het oogenblik, de levensphase, de houding in één moment, als vastgehouden in de vaart van het leven. In vele straatstukken is menig treffende overeenkomst op te merken tusschen beide (nog) moderne schilders, die men zuivere impressionisten noemt, zoowel in de keus als in de schilderwijze. Van uit dit punt van overeenkomst wijken zij echter uit elkaar, Breitner o. m. naar het dramatische, Israëls naar bijzondere levenskringen, waar de menschelijke psyche al het burgerlijke of conventioneele aflegt. Wij kennen zijne tooneelartiesten van alle gading, zijne amazones, strandtypen, en zelfs zijne dienstmeisjes en modistes, wier levenshouding geenszins burgerlijk is. Een schilderwijze, zuiver impressionistisch zonder weêrga, juist dáár het penseel uit de hand leggend, waar aan onze phantasie nog genoeg wordt overgelaten.

En wat aan deze levensstanden nog grooter beteekenis verleent: zij zijn niet slechts uiterlijk 'typisch' waargenomen, — de levenshoudingen zijn 'psychisch' doorzien. Dit is de geniale trek, die aan den ouden Israëls herinnert.
D. B.

(1) Zie *Onze Kunst*, December 1916, pag. 168.



:-: CROYDON :-:



EXHIBITION OF BELGIAN ART FOR THE BENEFIT OF THE CROYDON GENERAL HOSPITAL. THE ART GALLERY, OCTOB.—NOVEMB. 1916. Elke nieuwe tentoonstelling van Belgische kunst in Engeland geeft ons een nieuwe visie van onze uitgeweken kunstenaars, die vol moed en geduld werken, met evenveel vlijt, schijnt het, als weleer in hun vaderland.

Ze zijn hier allen vertegenwoordigd, vanaf degenen die nog werken in de oude en taaie verf van Verlat, tot aan degenen die het impressionisme en het symbolisme hebben

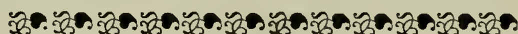
doorgemaakt; de werken die ze inzenden zijn stellig niet groot, maar uiterst fijn.

Een eigenaardigen indruk ontvangt men bij een bezoek aan de tentoonstelling te Croydon — eigenaardiger misschien dan een der vorige tentoonstellingen ons vermocht te geven. Het is de visie van een nieuw land, vertolkt door technici der kleur, die niets van hun oude schilderwijze hebben afgelegd. Het is verbazend hoe koppig en vasthoudend die goede schilders zijn! Zoo vinden we b. v. Aloïs Delaet weer, waarvan we in geen tien jaar iets gezien hadden; hij is niet veranderd. Hij is dezelfde droomende volksjongen gebleven, die thans de puntdaken van zijn *Angelus* schildert. Gaarne zouden we alle werken afzonderlijk vermelden; ze ontroeren ons zooals een zachte wind van onze kust, van onze weiden ons ontroeren zou Maar daartoe is het hier niet de geschikte plaats. Wij zullen de meest beroemden niet noemen, noch degenen die aan alle tentoonstellingen hebben deelgenomen. We vreezen zelfs de grenzen van een eenvoudig verslag te overschrijden door het opsommen der werken, die ons het meest hebben aangetrokken. Wanneer men de namen der twee-en-veertig deelnemers kennen wil, raadplege men den catalogus.

Het „Kolossal!" van De Bruycker is een der acht wonderschoone werken die hij tentoonstelt. Wij zijn voornemens een afzonderlijke studie aan zijn werk te wijden Valerius de Saedeleer schildert een boom die droomt in den maneschijn als een groot levend wezen, of als grijs coraal. Welk streven naar stijl in zijn natuurgetrouwheid! Marcel Jefferys toont ons in een droge en ingehouden schilderwijze, zonder uitvinden van bijzondere effecten, den *Kew Boat*, waar de menigte krielt als vliegen op suiker, met in den achtergrond, een gebouw, dat bloost als de wang van een jong meisje. Charles Mertens' liefde tot de diepe waarheid drijft hem tot het doorgronden der geheimenissen der natuur; hij komt hier op voor zuiverheid en eenheid van techniek, die wars is van alle rhetorica

De schilder die ons 't meest geïnteresseerd heeft is Constant Permeke. Een kind zonder ijdele esthetica, zonder valsche theorieën, zonder dwaze smaakvervalschingen, zou niet eerlijker schilderen. Ongetwijfeld zullen handige spiritualisten en de arme ridders van 't penseel er om lachen — maar dat zal degenen die tot geen kapelletjes behooren niet beletten om in Permeke een buitengewoon schilder te erkennen. Zijn twee olieverfschilderijen, *Moeder en Kind* en *Invalide* zijn waardeloos; maar we zouden volgaarne een uitvoerige loftuiging schrijven over zijn aquarellen en teekeningen. *Indiaan met de schildpad* is het fraaiste beeldhouwwerk, dat August Puttemans ooit heeft gemaakt. Van Gustave van de Woestijne — een der beste onder de levende, Belgische schilders — was er te Croydon een *Portret*, schoon als een vijftiend'eeuwsch fresco te Florence of te Pisa. Wij merkten nog op de *Groote markt te Mechelen* door Marten van der Loo, werken van Verhaegen, Tijtgat, Paulus, George Minne en zooveel anderen nog.

Vloors zond een stukje: *de Gouden Eeuw*. Hij blijft in afzondering droomen. Hij ontsnapt aan harde noodzakelijkheid. Een kunstenaar heeft dit recht, misschien zouden we zeggen dien plicht, zoo dit woord niet te veel bijgedachten medebracht, die vreemd zijn aan den innerlijken plicht, dien we hier op het oog hebben. J. D. B.



:-: PARIJS :-:



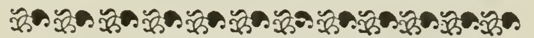
TENTOONSTELLING VAN OORLOGSFOTOGRAFIEËN IN HET MUSÉE DES ARTS DÉCORATIFS. Deze in October geopende tentoonstelling leverde een waar artistiek belang op, in een dubbel opzicht: zij bevatte tal van kostbare documenten betreffende den toestand der monumenten in de door den oorlog geteisterde streken en zij vertoonde tevens vele menschelijke documenten, die buitengewoon suggestief waren voor den eerlijken, waarheidlievenden kunstenaar.

Wat de monumenten der Yzerstreek betreft, ontmoette ik er enkele fotografieën welke ik reeds vermeldde naar aanleiding der tentoonstellingen in het Petit Palais en in den tuin der Tuilerieën; het zijn de uitstekende opnamen van den Heer Dhuicque, uitgevoerd voor het Belgische Ministerie van Weten-

schappen en Kunsten — in de eerste plaats de aangrijpende ruïnes der St. Maartenskerk te Ieperen. In deze belangwekkende reeks merkte ik een nog niet gezien stuk op: het zeer eigenaardige H. Graf der St. Bertijnskerk te Poperinghe. Het dagteekent uit de 18e eeuw, evenals een groot gedeelte der betimmeringen en der meubels dezer kerk; dit drukke, onrustige, aanstellerige werk, waarvan het karakter uitstekend past bij de thans in het Petit Palais bewaarde betimmeringen ([1]), heeft een zekere allure, voor zoover men er door de fotografie over oordeelen kan. Sommige figuren doen, door hun onstuimige beweging, denken aan zekere niet minder heftige werken uit de Italiaansche Renaissance, welke echter ruwer, onbehouwener zijn De oorlog is er noodig geweest om ons dit curieuse ensemble van barok- en rococo-werken uit de St Bertijnskerk te doen ontdekken en bestudeeren. Laten we hopen dat dit voorbeeld, en zooveel andere nog, een les moge wezen, en dat men er, na het sluiten van den vrede zal toe overgaan, om een compleeten inventaris met goede fotografieën op te maken, van de kunstwerken uit de Belgische kerken en openbare gebouwen!

Voor een welbewust kunstenaar bevat deze tentoonstelling vele vingerwijzingen Het beeld van den oorlog, zooals het geheel gereed bestaat in meest alle hoofden, en zooals het nog wordt weergegeven door de industrieelen der geïllustreerde dagbladpers, had tot nu toe zijn oorsprong in de heldhaftige en ridderlijke tijden, toen er man tegen man, met het blanke wapen gevochten werd: stand, houding, beweging, alles is ontleend aan den strijd waar men elkaar ziet, waar men elkaar ontmoet, den strijd van behendigheid en kracht, met vlugge en breede gebaren. Heden gelijkt de oorlog aan nijverheidsarbeid, en tusschen den soldaat, die munitie maakt, en den soldaat, die het eigenlijke oorlogswerk aan het front verricht, is er geen wezenlijk verschil, wat den aard der werkzaamheid betreft: beiden verrichten ze arbeid die vóór alles geduld en aandacht vergt; beiden hebben ze een sober en afgemeten gebaar, beiden zien ze er vermoeid en gelaten uit, als werklieden na een langen werkdag, waar ze voortdurend dezelfde bewegingen herhaald hebben; gewoonlijk ziet noch de eene, noch de andere den vijand; noch de eene noch de andere spreidt heldenmoed ten toon, in den krijgshaftigen zin van dit woord Dit vertellen de tallooze fotografieën van soldaten in actie; zullen er kunstenaars zijn, moedig genoeg om den modernen oorlog te zien zooals hij *is*, en om hunne academische herinneringen niet op te rakelen onder het ijdele voorwendsel, van onze vaderlandsliefde te prikkelen?...

([1]) Vgl. *Onze Kunst*, Juli 1916.



TENTOONSTELLING HENRY DE GROUX, GALERIE LA BOËTIE. De oorlog heeft Henri de Groux niet veranderd. Hij heeft de kwaliteiten en de gebreken behouden, die wij sedert lang bij hem kennen Moeten we tot de eersten of tot de tweeden de buitengewone levendigheid en uitbundigheid zijner verbeelding rekenen? De wanden van de lange gang en van de groote zaal der Galerie La Boëtie zijn bedekt met honderden teekeningen, gravuren, schilderijen, hijna uitsluitend uitgevoerd sedert het begin van den oorlog. Het eerste oogenblik treffen deze werken door een zekere grootschheid van allure: machtige, zware figuren, stevig ineengezet, ruwe aangezichten met scherp geteekende trekken, forsche en breede gebaren, bewegelijke draperieën, met brio uitgevoerd; in de groote schilderstukken, een onstuimig koloriet, een uitbarsting van hevige tonen, van slingerende, spattende kleurvlekken, waarmee bloedige visioenen, of tragische nachtmerries worden weergegeven. Een oppervlakkig beschouwer zou er de vrucht in herkennen van een overborrelende, bandelooze maar inderdaad oorspronkelijke vindingskracht.

Maar dit is niet zoo. Wanneer men de teekeningen, welke natuurstudies hadden moeten zijn, één voor één beschouwt, ontdekt men alras dat ze alle naar hetzelfde recept werden uitgevoerd: het zijn steeds dezelfde aangezichten met krachtig afgeteekend gebeente, dezelfde zware en vooruitstekende kinnebakken, dezelfde groote en wat gebogen neuzen, dezelfde vooruitspringende wenkbrauwen; niets is eentoniger, niets getuigt van minder individueele studie. En zoo zijn ook

de draperieën volgens enkele onveranderlijke gegevens samengesteld; de zekerheid en de flinkheid der lijnen vloeit voort uit een gewoonte der hand, die dezelfde motieven volgens aangewende formules herhaalt — en geenszins uit bekwaamheid om nieuwe opmerkingen weer te geven. Eigenlijk is niets meer academisch; uit een nadere ontleding blijkt weldra, dat De Groux den oorlog nog ziet zooals de schilders der Renaissance: sommige storm-loopende figuren doen rechtstreeks denken aan modellen uit dien tijd; sommige types van krijgslieden schijnen ontleend aan Leonardo's beroemden Anghiarislag; de massieve gestalte der personages, de wijze van drapeeren doen denken aan Michelangelo; evenals als in de 16e eeuw, in Italië, zijn de figuren dikwijls behandeld, niet op specifieke, maar op generische wijze, en zelfs wordt het groteske er, evenals toen, verkregen door systematische vervormingen: dit is het geval met de hoofden, bedekt met gasmaskers, een motief, dat bijzonder geschikt was, om op die wijze te worden behandeld.

Men heeft ten slotte het gevoel, dat alles uit „chic", in het atelier werd samengesteld, en dat De Groux, als zoovele anderen, ten slotte maar oorlogs-illustraties heeft geleverd, ongetwijfeld beter dan wat de zondagsbladen en de goedkoope tijdschriften aan hunne lezers aanbieden, maar in wezen niet verschillend, en eveneens bestemd om aan het nageslacht een totaal verkeerde voorstelling van de groote slachterij onzer dagen na te laten.

In zijne visionaire stukken gaat De Groux verder den weg op, die hem tot succes voerde met zekere composities uit het Napoleontische epos; de conceptie is dezelfde, de uitvoering vrijwel gelijk; men kan er zich hier rekenschap van geven, want enkele stukken dezer reeks zijn hier mede tentoongesteld. Al deze werken zijn romantisch, zoowel door de inspiratie als door het koloriet; ze zijn het soms met overdrijving en slechten smaak, maar enkele ontbreekt het niet aan suggestieve kracht. Bij aandachtig toezien merkt men op, — ondanks het zeer groote verschil van beide temperamenten, wat Henry de Groux aan zijn vader Charles verschuldigd is; soms vindt men diens figuren in het werk van zijn zoon weder. Deze visionaire en romantische noot is overigens het meest kenschetsend voor Henry De Groux' talent; men vindt haar weer in zijne meest bekende werken, als in den *Man van Smarten*.

J. MESNIL.





DE WERKEN VAN GERARD HONTHORST TE ROME



ET is bekend, dat Honthorst, na zijn leertijd bij Abraham Bloemaert te Utrecht, over de Alpen reisde;

„Daer hij heeft langhen tijt in 't Pausen Hoff verkeert
En in Italien de meeste Const gheleert."

Aldus Cornelis de Bie [1], en de data vergelijkende is er reden te veronderstellen, dat onder den „langen tijd", dien de meester te Rome zou vertoefd hebben, een verblijf van meer dan tien jaren verstaan moet worden. Honthorst was geboren den 4den November 1590 en zal, volgens de gewoonte van die dagen, de groote reis eerst ondernomen hebben, toen zijn volledige leertijd reeds achter den rug was. Dus niet vóór 1608. In 1622 was hij te Utrecht teruggekeerd en werd er meester in het gilde [2].

Het is mogelijk dat Honthorst over Engeland naar huis is gekomen, doch niet zeer waarschijnlijk. Walpole zegt wel, dat hij op last van Karel I een groot allegorisch stuk schilderde, met de leden der koninklijke familie als Olympische goden, maar ten onrechte heeft men uit zijn woorden opgemaakt, dat dit uitvoerige werk, met andere zaken, *op de terugreis uit Italië in zes maanden* gereed kwam [3]. Walpole ontleende zijn bericht haast woordelijk aan Sandrart en deze vermeldt *eerst* de terugkomst van den meester in zijn vaderland, het goede huwelijk dat hij daar sloot en den opgang dien hij daar maakte, en spreekt *dan pas* van het allegorische schilderij voor Karel I. Hij beschrijft het en maakt ook gewag van de vele portretten die almeê „in zes maanden" tot groote tevredenheid van Z. M. gereed kwamen [4]. Er was geen reden die orde van zaken te veranderen.

(1) *Het Gulden Cabinet*, blz. 164.
(2) Mr. S. Muller Fzn., *Schilders-vereenigingen te Utrecht;* blz. 116.
(3) Horace Walpole, *Anecdotes of painting in England.* New ed. (London 1888). Vol. II, p. 5.
(4) *Teutsche Academie* (1675) II, p 303. Sandrart was leerling van Honthorst. Vgl. ook Hofstede de Groot, *Arnold Houbraken und seine „Groote Schouburgh"*. (Haag 1893), p. 275.

De bekwame spoed wijst op de verbijsterende bedrevenheid, zooals Honthorst die in latere jaren verwierf. Toen de meester uit Italië terugkwam, kan hij zulk een vlotheid van werken op het gebied van allegorie en portret nauwelijks nog hebben bezeten. Dat men ook een nieuweling zou beloonen met 3000 gulden en een kostbaar paard uit de koninklijke stallen, lijkt wel wat overdreven mild. En wat moet daarenboven een jonggezel — al heeft hij nog zooveel talent, aanbevelingen en vooruitzichten — beginnen met een zilveren eetservies voor twaalf personen? En dit was toch de betaling voor een en ander, zooals Sandrart ons haarfijn weet te vertellen. Volgens hem geschiedde de betaling echter *niet* aan een nieuweling, maar aan een kunstenaar van reeds gevestigde Europeesche vermaardheid.

En Sandrart heeft gelijk, terwijl men den oprechten Walpole alleen verkeerd heeft gelezen. Het bewuste schilderij hangt tegenwoordig op de Koninginnetrap in het Kon. paleis te Hampton Court en wordt in den catalogus van de kunstverzamelingen, welke zich daar bevinden, beschreven met aanhaling uit een brief, dien Honthorst den 22sten Mei *1630* richtte aan Dudley Carleton. In dezen brief wordt gezegd, dat „the great picter" *juist is gereed gekomen en naar Engeland verzonden* onder de hoede van Gerards broeder Willem (eveneens schilder, zooals men weet). Het doek stelt *niet* Karel I voor en diens gemalin, maar den Koning en de Koningin van Bohemen: den „Winterkoning" met diens vrouw, en hun kinderen. Het stuk is dus niet in Engeland geschilderd; wel werd het op bestelling van Karel I geleverd. In December 1628 was Honthorst uit Londen teruggekeerd en had daar blijkbaar de vorstelijke bestelling „opgenomen" ([1]).

Al zal men dus het eerste verblijf in Engeland uit de biografie moeten schrappen, ligt toch de veronderstelling voor de hand, dat Honthorst op zijn thuisreis niet den allerkortsten weg genomen heeft en hij in het voorjaar van 1621 Rome heeft verlaten. Den 28 Januari

([1]) De wakkere redacteur van dit tijdschrift was zoo vriendelijk mij over het bestaan van den geciteerden catalogus in te lichten en mij de betrokken plaats in afschrift te doen toekomen. Oprechte dank wordt hem hier daarvoor betuigd. — In den brief verzoekt Honthorst, dat in aanmerking zoude genomen worden vele reizen opzettelijk naar Den Haag gemaakt (waar de „Winterkoning" hof hield) en „the long tyme and extraordinary charges he had had in the making off this peece". Dus meer dan zes maanden? — Ernest Law, *The new authorized Historical Catalogue of the pictures and tapestries in the King's Collection at Hampton Court*, London 1915. N°. 1000: „Queen's Great Staircase. — King and Queen of Bohemia. Honthorst. — The picture was painted for Charles I, and is entered in his catalogue: „A very large peece, which was painted by Honthorst; in the said peece is painted the King of Queen of Bohemia in the clouds, and the Duke of Buckingham coming to present to the King the Seven Liberal Sciences under the persons of their children. — The King is on the left, the Duke in the centre as Mercury." *Etc.*

van dat jaar immers was paus Paulus V gestorven, die met zijn neef, den kardinaal Scipio Borghese, de Nederlandsche kunstenaars met blijkbare voorkeur had begunstigd. Nauwelijks was een maand later de opvolger, Gregorius XV (Ludovisi), aan de regeering gekomen of de bakens werden verzet. Jan van Santen, stadgenoot van Honthorst, die onder Paulus V het ambt van pauselijk bouwmeester bekleedde, zag zich terstond ontslagen ([1]), en onze schilder, die tijdens zijn verblijf te Rome vooral als kerkschilder zich had ontwikkeld, zal evenmin meer werk hebben gevonden. Zeker koos hij de wijste partij, toen hij maar liever het arbeidsveld voor de Bologneezen ruimde, die voorloopig zoowel bij den paus als bij de kardinalen schier uitsluitend in de gunst stonden. De Nederlandsche schilders, die in de nu volgende jaren te Rome nog eenigen opgang maakten en afzet vonden, waren voornamelijk zulke die in *kleiner* formaat uitmuntten, zooals Breenbergh en Poelenburgh. Zij zijn het die juist in 1621—'23 hun „Bent" hebben gesticht, zich in kameraadschap aaneensluitende, wegens de vroolijkheid, maar tevens front makende tegenover de bevoorrechte, officieele schilderkunst ([2]).

Uit de verschillende archieven te Rome kwamen over Honthorst nog weinig gegevens aan het licht. 't Is onzeker, of hij de „Gerardo Fiamengo" is, een jong schilder, die in 1610—'12, samen met een landgenoot „Giovanni", in de parochie van S. Maria in Vallicella woonde. Als leeftijd wordt 25 jaar opgegeven voor *beide* schilders en voor den *geheelen* duur van hun verblijf in dit kerspel. De ouderdom is dus niet juist, doch slechts benaderd, gelijk zoo dikwijls het geval is. Wat Honthorst aangaat zou het een eerste domicilie te Rome kunnen zijn. Onder „Fiamenghi" worden, zooals men weet, zoowel Zuid- als Noord-Nederlanders verstaan.

Een stelliger bericht is het volgende: In 1618 verklaart zekere Petrus Crom van Utrecht bij notarieele acte schuldig te zijn aan Gerard Hermansz. Honthorst de som van 200 gulden Brabantsch. Getuigen waren Adriaan Mierlo, schrijnwerker, eveneens van Utrecht, Jacob Linnich van 's-Hertogenbosch (die te Rome ook met andere kunstenaars omging en o. a. in 1600 de uitvaart bezorgde van Anthonie van Santfoort), ([3]) en als derde zekere Pirens (?) van Rijssel.

([1]) *Bulletin van den Oudheidk. Bond*, 1914, blz 212.

([2]) Zie over „de Stichting der Nederlandsche Schildersbent te Rome", een bijdrage van schrijver dezes in het *Bredius-Album* (1915).

([3]) Vgl. *Bescheiden in Italië omtrent Nederl. kunstenaars en geleerden*, II, blz. 265 — De notarieele acte werd reeds vermeld door Bertolotti, *Artisti Belgi ed Olandesi a Roma* (1880), p. 236

In de hier volgende bladzijden willen wij ons uitsluitend bezig houden met de werken, die Honthorst tijdens zijn verblijf te Rome geschilderd heeft, en ten slotte, bij wijze van nabetrachting, iets zeggen naar aanleiding van een paar andere stukken, die aldaar bewaard worden. In sommige handboeken en lexica staan wel enkele altaarstukken en ook doeken in musea vermeld, maar deze van schrijver op schrijver overgeleverde opgaven zijn onvolledig en onnauwkeurig. Nadere bespreking werd tot dusverre niet gegeven, en ook afbeeldingen bleven achterwege. Toch is het de moeite waard juist van dezen Hollandschen meester het Roomsche werk wat beter te leeren kennen, niet alleen omdat het op zichzelf wetenswaardig is, wat Honthorst gedurende den langen tijd, dien hij in 't Pausen-Hoff verkeerde, al zoo heeft uitgericht, maar ook wegens de innerlijke beteekenis van dat werk. Honthorst is er, doordat hij modeschilder werd, later niet op vooruit gegaan, en ook zijn „genre" veranderde van zelf, wijl er in Nederland nu eenmaal geen altaarstukken te schilderen vielen. De Italiaansche doeken mogen dus, al zijn ze betrekkelijk in zijn jeugd ontstaan, niet tot zijn slechtste periode en niet tot het minst belangrijke deel van zijn „oeuvre" gerekend worden. Verder zijn deze werken uit een technisch oogpunt van gewicht, omdat met hen en met gelijktijdige nachtstukken — al mag Honthorst zichzelf niet in ieder opzicht zijn trouw gebleven — een nieuw element in de jonge Hollandsche schilderkunst is gebracht. Zelfs Rembrandt immers heeft den invloed van Honthorst een poos lang ondergaan en door hem leeren kennen, 't geen anders niet op *deze* wijze en mogelijk op een *ander* tijdstip tot hem zou gekomen zijn, ook al zou het op den duur niet buiten zijn sfeer zijn gebleven ([1]).

Abraham Bloemaert was een late romanist. Te Rome aangekomen heeft Honthorst zich geheel en als met hart en ziel bij Michelangelo da Caravaggio, den eersten naturalist, aangesloten. Amper kan hij meer onder dezen meester zelf gewerkt hebben, die in 1606 wegens beganen doodslag uit Rome had moeten vluchten. Het is natuurlijk mogelijk, dat de jonge Honthorst hem naar Napels is nagereisd, nadat hij te Rome met zijn kunst had kennis gemaakt. Maar zelfs dan kan er van

([1]) Men lette wel, dat een der twee vroegst gedateerde stukken van Rembrandt: „de Goudwisselaar" te Berlijn, *van 1627*, een kaarslicht vertoont, dat de oude man met de hand beschut. Het effect is door Honthorst als 't ware gesuggereerd. Uit denzelfden tijd is „de schrijvende Filosoof" *bij kaarslicht* in bezit van Mevr. Mayer te Weenen. *Van 1628* is „de gevangenneming van Simson", *bij toortslicht*, in het slot te Berlijn, en *uit hetzelfde jaar* het nachtstukje met „de Verloochening Petri" in de verzameling Von der Heydt te Berlijn. Zie ook het artikel van Momme Nissen „Rembrandt und Honthorst" in *Oud-Holland,* 1914, blz. 73. Met afb.



Afb. 1. — MICHELANGELO DA CARAVAGGIO: De bekeering van Paulus.
(S. Maria del Popolo. Rome).

een eigenlijken leertijd nauwelijks sprake zijn, want reeds in 1609 kwam Caravaggio aan zijn rampzalig einde. Volgens onze gissing vallen de aankomst van Honthorst in Italië en de dood van Caravaggio zoo goed als samen. Waarschijnlijk is het dus, dat de Nederlander den avonturier-kunstenaar enkel uit zijn werken en van hooren zeggen heeft gekend. In de toenmalige artistieke kringen van Rome zal men nog wel vol zijn geweest van het bedrijf van den genialen woesteling. Doch Caravaggio was niet enkel berucht bij zijn leven, maar ook reeds beroemd: een gevierd schilder, dien de paus wegens zijn verdiensten, trots veelvoudigen moord, ten slotte begenadigde. Zijn werken behoorden tot het nieuwste en meest bewonderde wat in die dagen „Roma Moderna" te zien gaf.

Na het conventioneel-academische, meestal futlooze werk, waarmede de XVIe eeuw in Italië besluit, en na de deels geslaagde poging

der Caracci om tusschen vernieuwde conceptie en de oude academische belijning een dragelijk, schilderachtig compromis tot stand te brengen, zien wij hoe Caravaggio tot boven de altaren de werkelijkheid *zonder* eenig voorbehoud durfde afbeelden. En hoezeer men te Rome de seniele kunst van Zuccari's en consorten moede was, blijkt uit den opgang, dien dit nieuwe werk, hevig in zijn waarheidsliefde, terstond maakte. Kenmerken daarvan zijn: oorspronkelijkheid in de wedergave, durf in de contrasten, forschheid in de kleur, dramatiek in de soms luide, steeds sprekende gebaren. Wat voorts de schildering, de verfbehandeling aangaat, deze is niet meer schoolsch, maar bij groote meesterschap even bijzonder en even krachtdadig als de geest die het werk voortbracht.

Hoever Caravaggio in zijn meest onstuimige periode waagde te gaan, moge blijken uit een werk als de „Bekeering van Paulus", een der twee krasse doeken in de Sacramentskapel van S. Maria del Popolo te Rome (afb. 1). Met alle eischen van „compositie", van harmonie en symmetrie, is hier willens en wetens gebroken. De moed van een bezielde overtuiging, die vrijheid 't hoogste stelt, dreef den kunstenaar tot een uiterste schier van „echtheid". Dat is geen ros, het is een „peerd"; het is geen val, maar het is een „smak"! — Met zulk en ander werk bracht deze opstandige een revolutie teweeg in de wijze van artistieke wereldbeschouwing, die in haar gevolgen nog niet is overzien [1].

Zoo iets was er gebeurd! Te Rome! Juist toen Gerard Honthorst daar aankwam. En op den Hollander maakte dit realisme, waaraan hij zich in de ziel wellicht verwant voelde, grooten indruk. Hij toog zelf aan den arbeid. Misschien was hij ook al te Venetië geweest, denkelijk te Florence; maar die steden hadden hem een verleden te geven, geen heden: zij hadden hun tijd vooreerst gehad. Te Rome wachtte de openbaring.

In de eerste jaren na zijn aankomst moet Honthorst hebben gestudeerd. Dan, zooals het een schilder van werkelijke verdienste in den regel ging, zal hij eenigen naam hebben gemaakt en bestellingen hebben gekregen van edelen en prelaten. Sandrart vertelt dat hij voor den prins Giustiniani werkte. Welke verder de connecties geweest zijn, welke hij zich verwierf, weten wij niet met zekerheid, maar dat hij ze

[1] Een academicus uit de tweede helft der XVII[e] eeuw, die in het afgebeelde werk het vereischte apparaat van bliksemlicht en ontstelde ruiters miste, vond „de historie zonder handeling hoegenaamd"! Bellori, *Vite* (1672), p. 207: „Sono di mano del Caravaggio li due quadri laterali, la Crocifissione di San Pietro, e la Conversione di San Paolo, *la quale historia è affatto senza attione.*"

gehad heeft is zeker. In verschillende kerken werden achtereenvolgens altaarstukken van zijn hand geplaatst. Met behulp van de gegevens die ten dienste staan is het mogelijk er daarvan acht (of negen) aan te wijzen. Oude bronnen doen hier goeden dienst.

Deze stukken zijn niet onderteekend of gedateerd, met uitzondering van één, dat eerst onlangs te Albano, niet ver van Rome, in de kerk der Capucijnen ontdekt werd. Dat is te zeggen het werk bevond zich daar nog steeds op zijn oorspronkelijke plaats: boven het hoogaltaar; maar aan Prof. F. Hermanin, superintendent voor de monumenten en kunstwerken in de provincies Latium en de Abruzzen, komt de eer toe het in zijn verwaarloozing nog statige doek als een Honthorst te hebben herkend. Nadat aanslag en het stof der eeuwen verwijderd waren, kwam rechts beneden ook de signatuur aan het licht: „GERARDUS HONTHORST, FLANDER. *fecit 1618*". De ontdekking van dit belangrijke stuk was mij aanleiding reeds vroeger verzamelde aanteekeningen thans tot een afzonderlijk opstel te verwerken.

Honthorst moet met dit doek wel bijzonder ingenomen zijn geweest, toen hij het tegen zijn gewoonte zoo volledig onderteekende, en hij had reden tot tevredenheid. De voorstelling is de volgende (afb. 2 en 3): De prinses Colonna-Gonzaga, stichtster van het klooster, wordt door den H. Bonaventura (kenbaar door den kardinaalshoed aan zijn voeten) aan de Moedermaagd bevolen, die met het Jezuskind en met een koor van engelen op de wolken verschijnt. Rechts staat de H. Franciscus van Assisi, opziende. De figuren op den voorgrond zijn meer dan levensgroot. Het verschiet toont den hoogen oeverrand van het meer van Albano, onder een aan den horizon blauw oplichtenden hemel. Tusschen de beide heiligen ziet men, uitschemerend in de verte, het convent van Palazzolo, een zusterklooster der Capucijnen, dat aan de overzijde van het meer aan den voet van den Monte Cavo gelegen is.

Het stuk munt uit door kloeke opzet en oprechtheid. Het is geen tooneel-tableau als zooveel altaarstukken uit dezen tijd, noch is het door opvatting van het gegeven een voorbeeld der traditioneele gelegenheidsfantasie, waarboven de Italianen van de XVIIde eeuw, in analoog geval, maar zelden uitkomen. Het visioen wordt als een realiteit, als een waargenomen feit, als een gebeurtenis voor oogen gesteld, zonder ophef of „décor" maar ook zonder eenige nuchterheid of banaliteit. Niet een geest als die van Cats, maar een geest aan Vondel verwant is hier vaardig. Er is verhevenheid, er is ernst en wijding in deze vrome voorstelling, en terwijl men het stuk aanschouwt, wordt men sterker geboeid dan wanneer het vizioen met bewogenheid



Afb. 2. — G. HONTHORST: De H. Bonaventura en Prinses Colonna-Gonzaga.
(Detail uit het Altaarstuk te Albano).

en met bravour van verven ons beschreven, toegeschreeuwd zou zijn.

Dat het werk dezen indruk maakt van vastberadenheid, van wat men „stabiel evenwicht" zou kunnen noemen, komt niet of niet louter voort uit het R. Katholieke geloof van den schilder. Rubens en Van Thulden waren ook Katholiek. Het is o. i. de bijzondere landaard die zich vooral doet gelden. — Maar aan den anderen kant is het even waar, dat een protestant dit kerkstuk nooit aldus zou hebben ontworpen en geschilderd.

De donkere figuren der beide staande heiligen in hun grauwbruin ordegewaad zijn van sonore kleurkracht. Het gezicht van St. Franciscus (profiel) is geheel in schaduw, omdat de beide linksche figuren hoofd-



Afb. 3. — G. HONTHORST: Altaarstuk (1618).
(Capucijnen-kerk, Albano).

zaak zijn. De knielende edelvrouw is in zwart weduwkleed. Het van boven en terzijde invallende licht op haar gelaat en handen doet de aandachtige figuur duidelijk uitkomen. Hetzelfde licht beschijnt de gegroefde trekken van St. Bonaventura. Diens hoofd tegen de donkere wolken en zijn opwijzende hand vormen den ongezochten overgang tot het bovenste gedeelte van de schilderij met de meer kleurige groep van Madonna en engelkoor. Deze hemelsche figuren worden werkelijk door de wolken gedragen en zijn daar niet als „voor de gelegenheid" opgeplaatst. Zij behooren tot een ander bestaan dan de twee sombere mannen en de oude vrouw beneden op den duisteren grond. Het probleem van eenheid tusschen het hemelsch vizioen en het gebeuren op aarde, dat zelfs aan een Titiaan wel hoofdbreken heeft gekost, is door den jongen Noordeling op bevredigende wijze opgelost.

De Madonna is gehuld in een scharlakenrood kleed, waarvan de toon krachtig is, doch niet schel. Het ultramarijn van den neergegleden mantel, waarmede rechts een engelkind zich spelend het hoofd dekt, is door den tijd te hard geworden, zooals met die kleur zoo vaak het geval is. De gewaden der musiceerende en voor zich heen zingende engelen zijn zachter van tint. Het gedempt witte kleed van de voorste harmonieert in kleurkracht met den bleekrooden mantel waarop zij gezeten is; de tweede is in een gewaad waarvan het blauw, schoon niet mat, getemperd werkt. De witte over de borst gekruiste boezemband steekt daartegen af.

Het stuk, waaraan tot dusver weinig of geen aandacht geschonken werd, wordt thans door de weinige paters, grijsaards, die het klooster nog bewonen, plechtig getoond als hun allergrootste schat. De vereering voor dit als herworven bezit is zelfs zoo groot, dat een marmeren Christuskind van Bernini tijdelijk er voor in discrediet is geraakt. De „padre superiore" is zelfs voornemens naar de foto, waarvan hem een exemplaar werd afgestaan, — prentbriefkaarten te laten maken. 't Klooster is niet rijk en trekt weinig bezoekers... Honthorst heeft te Albano zijn rol nog lang niet uitgespeeld.

De schilder, die dit kloeke werk maakte, was 28 jaar oud. Het was lang niet het eerste altaarstuk dat in zijn atelier te Rome voltooid werd. In de kerk van Santa Maria della Vittoria bevindt zich een groot doek, voorstellende „de Verheerlijking van St. Paulus, opgevoerd in den derden hemel" (afb. 4). Aanvankelijk was het boven het hoogaltaar geplaatst, doch werd reeds in de XVIIde eeuw naar het nauwe, afgesloten koor overgebracht. Het is bekend dat de Kardinaal Scipio Borghese, dezelfde die ook Jan van Santen begunstigde, zich voor

deze in 1605 gebouwde kerk bijzonder interesseerde en ten slotte in 1626 voor zijn rekening de façade liet optrekken. Oorspronkelijk was de kerk aan den H. Paulus gewijd.

Het stuk, dat wij vermelden, wordt reeds door Sandrart geroemd en staat ook in de bijna gelijktijdige stadsbeschrijvingen van Rome vermeld ([1]). Het stelt den Heilige voor met geheven handen en opziende, door de zich openende wolken ten hemel varende. Hij is meer dan levensgroot, gekleed in een blauw tuniekvormig gewaad, om 't midden gegord, en in een rooden van de lenden neervallenden mantel. Het stuk vertoont geen eigenlijk lichtcontrast, al komt het rosgebaarde en rosomlokte hoofd zeer sprekend uit. Boven en beneden ziet men eenige engelkinderen, te zeer bewogen om de compositie welgevallig te doen zijn. De schoppende beenen maken het geheel noodeloos druk, al was het kennelijk de bedoeling om de „beweging" van het opvaren zoo sterk mogelijk tot uitdrukking te brengen. Ook hier was een probleem: doch de oplossing is bepaald ongunstig. Wat de meester behoefde om te slagen, krachtens zijn aard: het „evenwicht" was hem hier ontzegd, of ontzeide hij zichzelf. De rust vindt men alleen terug in — een koor van musiceerende engelen, achter de figuur van den Heilige, weder in halfcirkel geschaard. Het is ook hier een gebonden groep van bleeker kleur, waartegen het groote blauwe lichaam van den verheerlijkten Apostel, vervaarlijk groot en blauw, sterk naar voren komt.

Van invloed van Caravaggio is weinig te bespeuren; hoogstens in het ontheoretisch, ietwat nonchalant omspringen met „massa" en met „ruimte". Wel is er duidelijk barok in 't spel, met alle bedrijvigheid. Dit stuk moet óf zeer kort na aankomst te Rome ontstaan zijn, óf het is een poging van den meester om ook in andere manier iets te bereiken. De lezer moge het laatste aannemen, afgaande op den stijl en op de onmiskenbare meesterschap, lettende ook op het zelfvertrouwen. De drieste beweging kan men juist beschouwen als een teeken van een tijd, waarin men even zoo snel leefde als tegenwoordig. Caravaggio was vóór 1620 reeds voorbijgestreefd, schoon als realist niet overtroffen. Bernini was nog bijna een knaap en *zijn* invloed is buitengesloten, maar men bedenke dat hij reeds in 1616 zijn eerste marmerwerk, de „Apollo en Daphne", aan den Kardinaal Borghese had verkocht. Lettend op het nieuwe tijdsgewricht is de poging van Honthorst be-

([1]) Totti, *Ritratto di Roma Moderna* (1638) p. 269: „S. Paolo rapito a' cieli di Gerardo Fiamengo". Ook in andere dergelijke gidsen. — Abb. Filippo Titi, *Ammaestramento utile e curioso di pittura, scoltura et architettura nelle chiese di Roma* (1686), p. 264: „Nel Choro.... il S. Paolo con puttini è di Gherardo Olandese."



Afb. 4. — G. HONTHORST: De verheerlijking van St. Paulus.
(S. Maria della Vittoria, Rome).

langrijk, ook al mislukte zij. Zij is bovendien veelzeggend met het oog op de latere ontwikkeling, die de schilder zou doormaken. Reeds te Rome is hij bij Caravaggio niet blijven staan. Het stuk te Albano toont al een opmerkelijke wending; dat was geen louter realisme meer. In dit meer extatische werk acht de meester het geraden tot nieuwere uitdrukkingsmiddelen, de allernieuwste, misschien wel voor het eerst, toevlucht te nemen. Na eerst gedeeltelijk bijgedraaid te zijn beproeft hij nu een nieuwen koers.

Maar laat ons zien hoe hij te Rome aanving.

Tot de groep van werken, die blijkbaar in de *eerste* jaren van het verblijf te Rome, onder den onmiddellijken invloed van Caravaggio ontstaan moeten zijn, behooren in de eerste plaats drie stukken in de kerk van Santa Maria in Aquiro. 't Zijn nachtstukken

van het bekende type, waaraan de meester in Italië zijn bijnaam „Gherardo della Notte" te danken had. Hij wordt nog heden zelden anders genoemd. Deze doeken bevinden zich in de tweede kapel van het linker zijschip, waar zij zeer gebrekkig worden verlicht: boven het altaar een „Beweening" bij toortslicht, links een „Bespotting" met Christus gezeten in het purperen kleed, rechts „Christus met vuisten geslagen in het paleis van den hoogepriester". De twee zijstukken worden — denkelijk omdat zij in sommige oude bronnen aldus staan vermeld — ten onrechte aangehaald als een „Geeseling" en „Doornenkroning". Zij zijn kleiner van afmeting dan het eigenlijke altaarstuk; doch van alle drie zijn de figuren levensgroot.

Op de „Beweening" ziet men Christus in half zittende houding, naar rechts achterover gezonken. Zijn hoofd wordt door Maria, die achter hem staat met de linkerhand even gesteund. Links knielt Maria Magdalena en kust de doorboorde hand van den slap neerhangenden arm. Achter haar in het halfduister staat een derde vrouw (of een engel), die de armen voor de borst gekruist, toeziet. Rechts boven het hoofd van Jezus, is de lichtbron zichtbaar: een toorts, gehouden door een persoon *van wie alleen de arm zichtbaar is*. De kleuren zijn droef en troebel, zonder diepte in de schaduwen. 't Meeste licht valt op het vale lichaam van Christus; het dofrood gewaad van de Moeder is de eenige tint die eenigszins „spreekt", doch het scharlaken is zeer gedempt.

Het linker stuk, met Christus in het purperen kleed, is ook mat van kleur. Jezus is gezeten met geknevelde armen, die voorlangs het lichaam door een soldaat ruw ter zijde worden getrokken. De toegewende schouder is ontbloot; daarop valt het licht van een lantaarn, die door een tweeden krijgsknecht wordt opgehouden. Het schijnsel verliest zich in de plooien van den rooden mantel.

Het stuk rechts vertoont evenmin sprekende kleuren. Ook hier is alles troebel, min of meer stomp, en het lichteffect vertoont weinig kracht. De houding van den Heiland lijkt hinderlijk op die van het middelste stuk: de diagonaal is dezelfde. De handen zijn op den rug gebonden. Er is naturalisme in de met wiekende armbeweging neerbeukende vuisten op het achterover getrokken hoofd. De beulen zijn ook hier twee in getal; de eene is tot den gordel ontkleed, maar de vleeschkleur is weinig overtuigend van toon en het naakt is niet met meesterschap behandeld.

De invloed van Caravaggio is in deze drie stukken niet alleen reeds zeer merkbaar, maar zelfs staat men hier voor rechtstreeksche, bewuste navolging. Ondanks het zwartschilderen evenwel is van den *geest* van



Afb. 5. — G. HONTHORST: De bespotting van Christus.
(S. Maria della Concezione, Rome).

den meester feitelijk nog weinig te bespeuren: juist de lichteffecten zijn nog mat en er is een onmiskenbaar tekort aan durf. Een gedachte aan tastend pogen aan „eerste, schuchtere schreden" komt onwillekeurig bij ons op. 't Is dan ook iets anders 't hoofd van een Zangeres of Sibylle bij kaarslicht te schilderen dan een trits van kapitale doeken, die hooge eischen stellen van conceptie niet alleen, maar ook van technische uitvoering.

Aanmerkelijk beter slaagde Honthorst toen hij voor de voornaamste kerk der Capucijnen te Rome, Santa Maria della Concezione, een altaarstuk schilderde, dat later voor den Aartsengel Michaël van Guido Reni moest plaats maken, maar in dezelfde kapel, de eerste rechts bij het binnenkomen, toch tegen een zijwand hangen bleef [1]. Het stuk ver-

[1] De schilderijen van St. Pieter zijn in verloop van tijd (thans op één na) door nauwkeurige reproducties in mozaïek vervangen. De oorspronkelijke doeken werden naar andere plaatsen overgebracht. De paters Capucijnen kregen St. Michaël ten geschenke.

beeldt de „Bespotting van Christus" en is ook zeer zwart geschilderd met één zichtbare lichtbron (afb. 5). De gelaatsuitdrukking van den rechts neergezeten Christus is smartelijk en geduldig. Twee der soldaten knielen voor Hem in voorgewende aanbidding; een van hen geeft aan Jezus den rietstok in de hand. De voorste knielende figuur is in donker karmozijn-rood. Christus heeft een vaal kleed over de knieën; de weêrgave van het overigens naakte lichaam verraadt ditmaal grondiger anatomische kennis en ernstige oefening. De staande „Zwitser", die den fakkel houdt, is in een blauw wambuis, wit gedoft. Hij draagt een witte en een roode pluim op zijn donkere baret. De lichtschijn valt langs de gezichten en meer vol op de tronie van dezen staanden jongeling. In den achtergrond zijn andere figuren flauw zichtbaar. Vooral echter is door den lichtval Christus, hoewel ter zijde zittende, middelpunt der handeling. Op zijn figuur wordt door het aggressief gebaar der huurlingen de aandacht nog te meer gevestigd. De schilder *zocht* het contrast tusschen de brutaal hoonende soldaten in het linkergedeelte, jouwend, beleedigend, en den Man van Smarten tegenover hen, lijdend maar duldend met gesloten oogen. Alle eischen van academische compositie zijn opzettelijk aan kant gezet. Er gaapt een kloof van duister. Het stuk gaat door zijn bouw op de realiteit geheel en al uit. Hier is de geest van Caravaggio ten volle aanwezig; de opvatting is de zijne, ook de behandeling van het lichteffect; alleen het palet is oorspronkelijk en ook de intensiviteit der voorstelling is zeker niet „ontleend". Het karmozijn tegen 't zwart doet, als men naar analogieën zoekt, een oogenblik aan Venetië denken. Caravaggio placht aan bruin, geel en bruinrood voorkeur te geven. Honthorst tracht merkbaar zijn middelen van uitdrukking — geen meerdere kracht bij te zetten, want dat kón niet, — maar te verrijken. Het was blijkbaar zijn bedoeling langs dezen weg op zijn voorbeeld te winnen, evenals hij later, wanneer hij imponeeren wil, het bravour van het barok te baat neemt.

(Slot volgt). G. J. HOOGEWERFF.





FANTIN LATOUR

NAAR AANLEIDING DER TENTOONSTELLING ZIJNER WERKEN TE ROTTERDAM



ET is vol innerlijke en natuurlijke reden, dat van de drie vrienden *Fantin, Manet* en *Whistler*, Fantin het best bij ons te lande bekend is, en het meest gemaklijk geëerd. Fantin's leven en zijn wezen zijn ten eenen male verschillend van die van Whistler, en van die van Manet. Ik zeg hiermeê niet, dat zij grooter waren, zijn wezen en zijn leven. Ik bedoel hiermeê niet, dat zij heldhaftiger blijken (ofschoon vol stille heldhaftigheid), noch meen ik, dat hun invloeden in de schilderkunst schokkender wijziging brachten. Misschien betoogt deze Hollandsche voorkeur juist het tegendeel. Het is immers niet in onze nature het *openbare* en *het heldhaftige, dat zich openbaart*, gaarne te zoeken. Pathos; scherp geschoten, vurig-wondende geest; zwier en 't gratieuze spel der zinnen is niet, wat ons het diepst bekoort en wat wij, tastend, het liefst aanroeren. *Ons leven is een binnenkamersch leven, met al de innigheid dáár-van.* Wij zien den hemel, onzen hemel, verteederend gespiegeld in weinig glanzen en in weinig lichten, en de schoonste uren van onzen tijd zijn de *stille uren der poozende, peizende beschouwing.* Wij zijn niet dramatisch *(op Rembrandt nà)*, wij zijn in eenvoud, en op ons best, de bundelaars van stille dingen, tot zij voor ons staan, in een kalm licht, als een diepe rust. Wij zijn geen edel-handelende spelers, die passie en bleekheid, roep en leed te zamen laten klinken tot één wijden schreeuw van pijn; wij zijn de stilstaande waarnemers, aandachtig en innig. Misschien is *dát* óns schoon *provincialisme*, vergeleken met den moed der waereldschilders. Maar van uit dat provincialisme vinden wij in Fantin's werk zeker een verzadiging. Tegenover Manet, den vuurgen en sterken Franschman en tegenover Whistler, den Amerikaan vol waereldschheid en geest òm 't publiek, vinden wij ons gemaklijker

samen met Fantin, een schilder van bloemen en van vruchten. Hij is ons, van uit onze eigen stillevenschilders, dadelijker vertrouwd. Wij hebben bij de beschouwing zijner werken niets in ons te overwinnen. Hij vlijt ons, *deze waereldberoemde provinciaal*, die geen zoeker is naar een bewust-synthetisch werk, noch een vinder van schilderijen, die kloekheid en de stelligheid hebben van een gebouw. Zijn speurende argeloosheid vinden wij uit de onze....

Ignace Henri Jean Theodore Fantin Latour, de zoon van een schilder, is den 14den Januari 1836 te Grenoble geboren. Hij was dus vier jaar jonger dan Manet. en twee jaar jonger dan Whistler. Hij komt, na-dat Delacroix de fransche kunst, op zijn hartstochtelijke wijze, had geschokt, en hij groeit terwijl de autoriteit van Courbet rijzende was. Hij zou tusschen al deze door, *natuurlijk niet gansch onberoerd*, zijn eigen weg gaan. Die was nooit zonder moeiten, en nooit zonder dikwijls bittere zelfkritiek, maar hij was van een teedere hardnekkigheid....

De familie *Fantin*, ofschoon lang al in Frankrijk wonende, was vermoedelijk van *Italiaanschen, Venetiaanschen*, oorsprong. *De moeder van den schilder was een Russin.* Het is verlokkelijk op zulke ethnologische gegevens theorieën te construeeren, die de bekoring van het phantastische bezitten. Maar de wetten, die deze dingen beheerschen, de mengingen van bloed en van rassen, zijn te ongewis, en de veelvuldigheid der oplossingen is te groot, dan dat zij vooreerst eenige reden van bestaan nog hebben. Wij zullen ons aan de „faits exacts" houden, de voorkeur (?) van Fantin.

In 1841 gaat de famille naar Parijs. Het veld in Grenoble was afgegraasd, en het is den Franschen natuurlijk naar Parijs dan te gaan. Fantin is een Parijzenaar geworden, en gebleven: verliefd op de stad zag hij, als alle verliefden hun liefde, de stad wel eens met mindere begeerte, maar altijd *erkende* hij haar.

Hij krijgt de eerste lessen van zijn vader, nauwkeurig en streng; zóódat hij soms zijn teekeningen verscheurde om tot een nieuwe te kunnen overgaan. In 1850 is hij op een teekenakademie; in 1851 krijgt hij lessen van *Lecocq de Boisbaudran.* Ik weet niet, of de naam van dezen eigenaardigen leeraar u voldoende bekend is. Ge vindt hem in het begin van haast iedere groote loopbaan. In het leven van Rodin komt hij voor; bij Legros treft hij u. Misschien is de naam „leeraar", in den gewonen zin, hier ongepast. Er was hier geen enkle dwang maar een eindeloos respect voor de persoonlijkheid van wie naar hem toekwamen. Lecocq was een theoretikus misschien, maar een vruchten



FANTIN LATOUR: Bloemen.

kweekende. Hij was de man, die het geheugen voor kleuren en voor vorm ontwikkelde. Hij zond zijn „leerlingen" naar 't Louvre; terug van hun beschouwing, moesten zij uit hun hoofd een studie naar het bekeken schilderij schilderen. Ofschoon geen geregeld bezoeker van dit alles, is Fantin Lecocq toch altijd dankbaar gebleven, en hij heeft nooit zich anders opgegeven dan als leerling van dezen en van zijn vader.

Het *essentieele feit in zijn ontwikkeling* is echter een ander. Het is niet dat hij in 1854 naar de Akademie gaat. Het is zijn tocht naar het Prentenkabinet in de Bibliothèque Nationale en dan *naar het Louvre. Daar huizen de werkelyke meesters van Fantin.* Van 1853 af copieert hij daar tot 1870. Gedeeltelijk was dit noodzaak, maar zeker was het ontwikkeling; meer en beslissender natuurlijk dan de eene maand werkens bij Courbet.

En welke waren zijn copieën?

Voornamelijk zijn het de werken van Titiaan en van Veronese. Dan naar Watteau, naar Bol, Rembrandt, Giorgione, Velazquez; naar Van Dyck en naar Poussin. Zij zijn, volgens de getuigenissen, uitmuntend van begrip, en bewonderenswaard van getrouwheid. Zij waren werken van geduld; sommige duurden tot twee jaar toe. En dit copieeren bracht dezen onverdrotene (hoewel niet altijd opgeruimde) geen schaê. Het gaf hem de singuliere vastheid, die ons treft. En om nog iets anders is dit verblijf in 't Louvre te herdenken. Het bracht hem de kennismaking met Delacroix, die een leerling daar kwam corrigeeren, en het bezorgde hem de vriendschap van Whistler, die Velazquez' Cavaliers er schilderde. Het bracht hem ook, in zijn bewondering voor Delacroix, eenigen invloed van dezen op zijn werk.

Het *eerste eigen werk* dat wij vinden van Fantin (± 1853) is een zelf*portret;* een portret naar zijn zuster; een naar zijn oom den Jezuïet, en een Droom, *(un Songe).* Dit zijn de soort werken, die, in Frankrijk, als kenmerkend voor dezen schilder lang gegolden hebben. Het bloemstuk toch ging naar Engeland. Een introductie van Whistler bij de Grieksche kolonie te Londen, was daarvan de gelukkige reden.

Het *portret* is een belangrijk, en voortdurend, deel van de uitingen van Fantin; zoowel als groep, als een van een tweetal of van een enkel mensch. *Het heeft nooit iets tuidruchtigs.* De Hollandsche spreekwijs: *stille waters en diepe gronden* is misschien de zuiverste weergave er van. Het heeft eenvoudigheid; het is een *realistische weergave.* Het is, bij voorkeur de afbeelding van verwanten, of van groepen van bekenden, die een gemeenschappelijke liefde, of bezigheid, bindt. Het is



FANTIN LATOUR: Bloemen.

de voorstelling van een aantal litteratoren; of de aandacht van een aantal musici; het is een eerbetoon jegens Delacroix; een stoutmoedige bekentenis, zooals de argeloozen dat durven, van het belang van Manets werk; het is een teeder prijzen van Schumann's muziek....

De neiging bestaat bij de Franschen om *de groepen* te vergelijken met sommige van onze zeventiende-eeuwers, en daarbij het verschil uit te duiden, dat de voorgestelden van Fantin grooter en belangrijker zijn *als geest*. Dit laatste is meestentijds juist. De groepen intellectueelen komen te weinig in onze schilderkunst voor, en onze protestantsche zucht tot afzonderlijkheid (behalve bij wat rumoerige feesten) zal dit blijven verhinderen. De schrijvers en schilders vormen in Holland het tegengestelde van een kudde. Maar toch is deze fransche vergelijking mij te vérgaande. Het portret van Fantin Latour is in de groepeering

niet mij het gelukkigst. Het is niet één genoeg. Picturaal is het niet één genoeg. Het mist het bloeyende en het bewogene van onze beste figuurstukken; de „fleur" er van is niet zoo rijk, en de fleurige hartstocht er van is niet zoo boeyend. Ge zoudt dan kunnen zeggen dat een *innigheid in de stille* hen allen vereent. Dit is te aanvaarden, maar dan rijst de andere tegenwerping, dat deze zielvolle eensgezindheid niet ontbloeyde in vormen groot genoeg, en dat de overzichtlijkheid van het werk niet patent is; neen, dat deze overzichtelijkheid niet bestaat. Ge waardeert deze figuur-groepen niet als eenheid. Ik waardeer ze niet als zoodanig. Het werk is niet één gebouw, veel zuilen onder één dak. Maar uwe zedige nieuwsgierigheid zoekt de figuren af, stuk na stuk; uwe benieuwdheid keurt persoon na persoon. Dit is een fout; het geheel treft u niet ten eerste; de onderdeelen bekoren. Minder is deze tekortkoming in de kleinere groepen, en in het portret van een enkel mensch. Daar *duurt* de bekoring van het *stille, lange, uur*, dat deze portretten zijn. Ge vindt deze bekoring niet het bloesemendst in het portret van Mevrouw Maître, hoewel dat „Droomerije" heet, noch in het witte portret, dat wij in Holland bezitten. Ge treft *dezen protestantschen eenvoud* in het werk, dat *„l'Etude"* heet (uit 1883), waar een jonge vrouw in 't atelier voor een ezel zit, gereed om te schilderen; een glaasje met bloemen vlak bij zich. Ge vindt dezen eenvoud, die met de noodige restricties, aan de huiselijkheid van Tholen's beste portretten doet denken, in het werk uit 1859 (±), waar de eene zuster borduurt, en de andere zuster van den schilder zit te lezen; beide sober in 't donker, met een witten kraag; in de vier personen uit de familie van zijn vrouw, de Dubourgs (uit 1878); in „Edwards en zijn vrouw" het portret dat in Londen is. En nog één onderwerp, nog ééne bezigheid, was van nature aangewezen voor deze rumoerlooze kunst: *lezenden*, mannen of vrouwen bezig met een boek. Het inzinken in het gehoorde van die luistert was onmiddellijk naar Fantin's aard (zelf een zorgzaam lezer), en hij schildert de andere niet bezig, maar ook de tweede maakt hij alsof ze even wacht na wat ze zei, en las, en alsof ze met de luisterende mee, neerzinkt, zachtkens neerzinkt in de bedoelingen van den schrijver. En deze *bewegingloosheid* in het werk is door eigen bekentenis, bevestigd. In een brief van Fantin aan Edwards, den trouwen Engelschen vriend (vol goed beraad en vol van practische hulp) bekent hij: *Je hais les mouvements.* Het heele werk getuigt en bekent deze waarheid. De kracht, die er in is, vindt ge slechts in d'innigheid verscholen. *Soms treft deze kracht als vastbesłotener:* Manet's portret is het teeken, waar ge dit kunt lezen.



FANTIN LATOUR: Portret-studie.

In schilderijen, in pastels en in seriën litho's heeft Fantin, in figuren, zijn *phantaisie* gegeven. Het landschap had zijn liefde niet; misschien was de schijn ervan, en waren de schijnsels er-in, te vlottend. Hij gebruikt het slechts als een warmbewogen achtergrond. Anders haast niet. Op de Parijsche tentoonstelling (van 1906) komt een zestal voor; wat buitengewoon weinig is tegenover het andere. Maar de stukken met de gephantaiseerde voorstellingen, uitgedrukt door figuren, vormen daarentegen een groot deel van zijn werk. Deze phantaisieën zijn dikwijls ontstaan na 't hooren van *muziek*. Fantin was op deze verzot. Hij is met recht „un peintre mélomane" genoemd. Hij was, bovenal, een vereerder van Berlioz, en Schumann, en van Wagner;

Beethoven had zijn liefde; een vroege afkeer van Verdi veranderde later in een waardeering. Brahms is bij deze te noemen.

Deze phantaisieën, waarbij naakten te voegen zijn, allegorieën en dingen uit de mythologie, zijn in Holland het minst gewaardeerde deel. Wij zijn weinig geneigd tot vlotten eerbied voor dit werk van Italiaansch-franschen aard. De realistische liefde van Fantin, in portret en in bloemstuk en schilderij met vruchten te vinden — zij ontbreekt hier voor onzen zin. Deze phantaisie is te onbeperkt voor ons. Wij vinden haar wellicht met het gevaar van de romantiek behept. Haar pathos, hoewel fijn, lijkt ons gevaarlijk. Nog niet declamatoir, vinden wij er, hoezeer bedeesd, der declamatie in. En daarvoor is onze benauwdheid groot — wij zijn allen, lichtlijk, de dorpelingen, die schuw, voor het gespie uit de andere ramen, onze opwellingen binden; soms ze daardoor verinnerlijken, soms daardoor de intensiteit vergrooten, maar soms ook, dáárom, het harte-plukkend gebaar vergeten, zoo zeldzaam onder onzen hemel. Het is nu eenmaal zóó. Land en aard dwingen ons hier. Anders is het in Frankrijk. Een vrijer gebaar, een scherper-dwingende ontroering geeft openhartiger déclamatie. Een meer plastisch bepaalde vorm vindt in het zwevende tevens soms zoeter spel dan wij, van zelf niet zoo scherp bepaalden, volhardend zoeken. Dit alles zijn wel eenige der redenen voor 't verschil in waardeering. Maar tegen deze dingen in, is vast te stellen, dat in sommige litho's het droomrig-levende licht de atmospheer schept, waardoor wij in de werking der figuren gelooven; en dat in sommig broos pastel en in schemerend-geschilderd werk toch de mooglijkheên voor ons opdoemen, de overtuiging van den schilder te deelen.

De bloemen, de stillevens, de vruchten-schilderijen, waren ééns voor de Franschen een openbaring. Fantin schilderde deze zeker sinds 1860, maar zij gingen naar Engeland; zooals ik schreef leidde in Londen Whistler hem in. In Holland zijn ze lang bekend. Ze zijn voor ons, Hollanders, een der schoonste uitingen van dit gestadig talent, dat de factuur verzorgde in d'aandachtige weêrgaaf. Ze zijn dood-eenvoudig. Er is niets overdachts in hen. De groepeering lijkt van zelve zich geopenbaard te hebben: de schilder vond ze klaar voor zich staan; dadelijk, zooals hij ze wou, in zijn werkplaats. De indruk, dien we van hen ontvangen, is niet anders. Dan zette hij zich tot werken. Voor den achtergrond, die niets dan achtergrond is (geen figuratie is er in; geen subtiele bloemen bloeyen er op zijden en sitsen; geen diepkaatsend lak uit China geeft hun wijder wijking) voor dien *achtergrond*



FANTIN LATOUR: Vruchten.

(die soms de fout heeft *wat fladderend* te zijn van schildering) staan de rozen, de witte, of de witte en gele en roode; of de zinnia's, met de blaadjes dakpansgewijs boven elkaar; of de middeleeuwsche krinkelende bladen der anjers; of de groote perziken en de doorschijnende druif. Een veldboeket is een bundel matte toch rijke sonoriteiten; kleine chrysanthen en open asters bloeyen op rustige onsterfelijke wijs in deze kleuren van Fantin; een tak bloesem, zoo dikwijls zoo zwierig geschetst; door van Gogh soms zoo hartstochtelijk gepoogd te benaderen van uit zijn felle drift, toont hier op gedegen achtergrond de vastheid zijner vormen, die toch niet zonder dichterlijkheid is. Want dit is het merkwaardige van dit realisme van Fantin, dat het nauwkeurig bepaalt, dat het grondig verzorgt, dat het niet aflaat voor het zeker bereikt, en dat het toch den Droom niet verjaagt, die de gemeenzaamheid is, ten slotte, met en van alle levende wezens. Daardoor zijn de *stille uren, die zijn Bloemen zijn, verrukkend.* Zij blijken geplaatst te wezen in een licht, dat naar d'uitdrukking, tijdeloos lijkt. In dat licht bloeyt de Innigheid op, de sensitive plant, die in weinig gaarden groeit. Daardoor geviel het mij te moeten schrijven van een der bloemen dier boeketten, dat het was (nog weet ik niet waarom) alsof ik keek in een geopend en liefde-vol hart. Waarom? Want er was niets aan die eene bloem van dat boeket, dat leek op een hart; noch vorm

noch kleur; ik meen dat ze geel was en rond was zij, en toch (langs welke sensatie ontplook die vreemde waarheid?) telkens opnieuw, als ik ze aanzag in haar even bewogen eenvoud, kwam het woord weer op „als in een open en liefhebbend hart." En een andermaal waren het niets dan witte rozen, ik weet niet hoevele meer, midden op het schilderij, in 't eenvoudig glas. Ik had, toen ik deze zag, bloemen te over gezien: Titiaan's bloemen in hun hooge voortreffelijkheid; die der middeleeuwers in hun stelligheid; die van de zeventiende-eeuwers in hun nauwkeurigheid; die van Vincent in hun gekweldheid en afmatting ten doode; die van Verster, die als verbroosde eedle steen soms zijn; de zwierge van Gabriël, de melodieuse onder de beste door Kever, en *ik zeg niet*, dat deze rozen, die witte met de kleine blaadjes, al de geziene overtreffen. Deze bewering, dat zij ze alle overtroffen, ware een leugen. Maar toch zie ik, naast al deze wijd geprezene, gemaklijk-onafhankelijk die van Fantin.... want de geest van den beschouwer wil soms het uur der aandachtigheid boven alles zoeken. Het is rustgevend; krachtig en toch niet met bindende spanning. Het is het uur, dat wij ontwennen. Niet dat de uren, de andere, niet rijk zijn van d'eigen voortreffelijkheid. *Maar dit is een uur dat baat, omdat het is zonder haast.* Zonder haast; *het uur van het kristal*, dat zachtkens aan schiet in de ongestoorde vloeistof. De handeling, die openbaring van het leven, groei en verplaatsing, zij is schoon, omdat zij van zelve spreekt; maar het schijnt mij toe, dat dat ander uur, dat we gemaklijk verjagen, niet minder schoon is, omdat dat het uur van den definitieven vorm is. En dat uur is soms in Fantin.

En daarom behoort Fantin tot wat ik noemen wil „de groote Provincialen". Vermeer is een van deze; Chardin is een andere. Deze provincialen hebben niets heerschends, zooals Titiaan dat toont. Zij hebben niets diep-verstandelijks, zooals Da Vinci. Zij wonen niet aan den grooten weg, zij zijn niet openbaar, op de pleinen. Hun timmeren heeft weinig bekijks. Zij zijn die stillen in den lande, die we, gelukkig, nog niet ten eenenmale zijn ontwend. Zij zijn ons noodig, als brood. Want hoewel in hun werk niet de constructie leeft, zijn zij de bezinning, het gansch uit- en afdenken van de vormen, die in hun oogen, liever, die in hun harten leven. De ouderwetsche term, die Meiners dorst gebruiken (ik schilderde ze met mijn hart) geldt hier geheel. Hun werken bloeien eenvoudig op uit hun harten. En ik weet, bij ondervinding, dat wij zulke dingen, ontloken en geplukt in uren, afgekeerd van den daaglijkschen daad, kunnen, soms moeten mijden. Soms is er

te veel werk aan den winkel om stil te zitten. Maar ik weet even zeker dat wie nooit tot die uren gaat en nooit in die uren leeft en lieft, een tocht mist door een needrige maar eindelooze werklijkheid, die ons Hollanders naar onzen aard niet vreemd is, en die ons, daarenboven, met onmisbre noodzakelijkheeên gestadig aan verrijkt.

PLASSCHAERT.

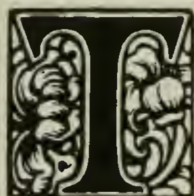




KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: DORDRECHT :-:



TENTOONSTELLING PLASSCHAERT. De kunstenaar, die, in plaats van zijn doopnaam, Albert Plasschaert te noemen, ([1]) zich gaarne tooit met den schuilnaam Anjanus Bertos Plasschaert of een variatie op die sonore klanken, is in het benoemen van zijn kunst(?)-werken al even fantastisch en — allerminst bescheiden.

In „Pictura", het Dordtsche kunstzaaltje werd van de geestelijke verdwalingen des heeren Plasschaert een keurig verzorgde tentoonstelling aangericht. Ook de catalogus heeft in dezelfde welverzorgdheid gedeeld en werd den bezoeker ter hand gesteld. Staat men nu te midden der „zwart-en-wit-zieningen", — aldus luidt de betiteling der doolhoven van krabbels, die ieder op zich zelf een encadreering zijn waard geacht, — dan helpt het bijschrift bij de nummers ook al niet veel. Een paar dezer titels van de voor ons speurend oog onoplosbare lijnenverwikkelingen laten we over aan het puzzle-lievend publiek. Wij weten er, eerlijk gezegd, geen raad mee.

„U V A... Eva... Ave... (Eigendom)."

„De witte Feil der Liefde."

„Bloedgeruisch."

„De doode kunstenaar, een koe."

„Het torpedeeren van de zachtheid."

Deze titels zijn gegeven aan niet al te uiteenloopende teekeningen. We herhalen, dat we niet meer mee kunnen · wat een aberratie van hart en hoofd en hand. We blijven achter bij het Publiek. Alleronnoozelste dametjes hebben we, — toen deze tentoonstelling in Den Haag gehouden werd, — hooren wedijveren in lofprijzingen. „Ze zagen Plasschaert zoo goed." Er werd vrij aardig verkocht en de belangstelling voor deze malligheden, die voor zwaren ernst willen doorgaan, kon vergelijkender wijze, waar 't andere kunst betrof, vrij groot worden genoemd. Om uitleg of verklaring moest men de bewonderaars niet vragen. Met het „gevoel" werd druk geschermd.

De figuur van Albert Plasschaert is als van den alchimist. Ook die had zijn aanhangers, die in hem geloofden, doch het goud heeft hij niet geschapen.

Droevig is het wel, dat een ongezonde geest zóó vlug en zóó velen aansteken kan; in een tijd nog zoo dicht bij het hoogtepunt na eeuwen van verslapping en verstomping, het hoogtepunt der Haagsche school, te vlug vergeten... of niet diep beseft.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.

([1]) Niet te verwarren met den kunstcriticus van denzelfden naam. RED.



:-: :-: DEN HAAG :-: :-:

COLLECTIE GOUDSTIKKER IN PULCHRI STUDIO. Daar de voortwoedende oorlog een reizen in het buitenland nog steeds onmogelijk maakt, heeft de firma Goudstikker uit Amsterdam ook weder dit jaar hare tenten opgeslagen in de residentie. Ditmaal met een even groote verzameling als verleden jaar, waaronder slechts enkele stukken voorkomen die de tentoonstelling van 1915 sierden.

Het voornaamste is daaronder het prachtstuk van Jordaens, waarvan de dieren door Fijt zijn geschilderd, en dat afkomstig is uit het

bezit van Koning George III van Engeland, die er een zijner „shooting boxes" mee sierde. Later ging het over in het bezit van een zekeren Atkins of Bath, wiens kleinzoon het verkocht. Evenzoo ging het met de twee groote stillevens van De Heem, waarvan het eene een zelfde lijst bezit als het stuk van Jordaens.

Het zijn magistrale doeken vol voorwerpen, die uit den Antwerpschen tijd van den meester moeten dateeren, daar ze geheel en al het drukke en de zucht tot praal bezitten, die de zoo decoratieve Vlaamsche kunst eigen is. Van ingetogenheid en een ver doordringen in de materie is geen sprake. Ze zijn voor het oog gemaakt meer dan voor den geest.

Van Anton van Dijck, den prins der Vlaamsche kunstenaars, is hier een waarlijk aristocratisch portret. Aristocratisch, door de noblesse, die deze burgervader bezit, en door de fijne atmospherische werking die er van deze beeltenis uitgaat. Van Dijck heeft de distinctie in dit portret al bijzonder tot haar recht weten te brengen, zoo zelfs, dat hij al het andere, wat hij in den geportretteerde zag, daaraan ondergeschikt heeft weten te houden.

Blijven we bij de portretten, dan zijn te memoreeren: een bijzonder sterk schoongemaakte damesbeeltenis van Thomas de Keyser, waar, tot verzachting, geen gebruik werd gemaakt van een getint vernis, maar waar de vleeschkleur en het wit van kraag en manchetten in al hun hardheid werden gelaten. Moeilijk valt het te beslissen, of nu het origineele aspect van het tableau bereikt werd, dan wel of met het schoonmaken een gele glacis werd verwijderd, die de schilder er op heeft gebracht om de koele, koude kleur wat warmer te maken.

Fraai van teekening en prachtig in zijn gedempten toon is het vrouwenportret met de hooge spitskraag, uit het laatst van de 16[e] eeuw, dat waarschijnlijk van Moreelse is. De manier, waarop hier het costuum werd geschilderd, gelijkt veel op de wijze, waarop de kleederen van het portret van denzelfden in het Mauritshuis werden vervaardigd.

De grisailles van Adriaen Pietersz van de Venne, voorstellende Prins Frederik Hendrik en zijn gemalin, zijn voortreffelijke stalen van de teekenkunst onzer voorouders, daar hier in zwart en wit met het penseel werd geteekend. Op eenigen afstand hebben ze het aspect van kopergravures door de kleur en door de vastheid waarmee ze zijn vervaardigd. Een vrouwportret van Joh. Verspronck vertoont de klare opvatting van deze conscientieusen leerling van Frans Hals. Echter is het pittige der penseelstreek een weinig verloren gegaan, doet de eenigszins moede schildering veronderstellen, dat het schilderij vroeger minder goed gerestaureerd werd.

Met een typisch jongensfiguur buiten in een park, van Cuyp, door dezen meermaals geschilderd, sluit de rij der portretten.

Onder de figuur- en de landschapschilders zijn de Haarlemmers ruim vertegenwoordigd.

Van Dirck Hals is hier aanwezig een klein, bekoorlijk schilderijtje, een galant gezelschap om een tafel gezeten, voorstellende, dat door de sliertige penseelvoering, de karakteristieke schilderwijze van den broeder van Frans verraadt.

Terecht dichtte Amzing in zijn „Beschrijvinge van Haerlem".

Komt Halsen komt dan voort,
Betreedt hiermee de plaats die U met recht behoort.
Hoe wacker schildert Frans de tuyden naar het leven.
Wat zuivere beeldekens weet Dirck ons niet te geven.
Gebroeders in de kunst, gebroeders in het bloet.
Door eener konsten min en moeder opgevoed.

Brouwer is met drie werken vertegenwoordigd, waarvan vooral de „Voetoperatie" door de krachtige schildering en de juist waargenomen acties een bijzonder staal van dezen meester vormt. De dronken boer is een kleine schets, terwijl in een door Joos van Craesbeeck vervaardigd, niet in den catalogus vermeld schilderij, Brouwer enkele figuren verbeterde, die zijn leerling zeker niet goed afgingen.

Jan Miense Molenaar's kleine pendanten zijn kernachtige specimina van dezen leerling van Hals. Zij zijn vlot, een weinig oppervlakkig behandeld, geven meer een illustratieven kijk op een boerenfeest in een herberg, dan dit bij Brouwer en den meer pastoralen A. van Ostade het geval is. Deze gaf in een klein interieur reeds een aanduiding van het mysterie van het licht, zooals Rembrandt dit later in al zijn heerlijkheid zou openbaren. Isaac Ostade behandelde een dergelijk probleem in zijn groote deel, maar veel zwakker.

Van Jan Steen is de oude vrek die zoo

beteekenisvol een munt in de hoogte houdt, van een ontledende menschenkennis, als we in de heele goede werken van dezen schilder aantreffen. Hoe fijn ironisch, hoe slim, ziet deze man neer op zijn omgeving, die niet gegeven werd, maar die men zich kan denken onder aan de schilderij.

De „Proclamatie" stelt een groep menschen voor aan een raam, waarbij een man, met laurier bekroond, van een blad iets voorleest, bijgelicht door een kameraad, die de kaars met de hand tegen den wind beschut. Het doet ons denken aan de schets in het bezit van Dr. Bredius, die Steen schilderde in wedstrijd met een ander kunstenaar, in enkele uren.

Een zeer sobere Brekelenkam, een kleermaker met zijn helpers op tafel en een briliant interieur van Teniers zijn nog te vermelden.

Bij de landschapschilders staan de voormannen der Haarlemsche school bovenaan, Salomon van Ruysdael en Jacob van Ruysdael. Dan komen hun ‚volgers', Wijnants, Dubois, Van Vries en Decker, die een kapitaal landschap schilderde, waarin de figuren door Adriaen van Ostade werden vervaardigd.

Van de stillevens noemen we, behalve de reeds vermeldde De Heem's, een bijzonder gave Van Aelst en een Weenix. Onder de overige schilderijen vallen verder nog op een grootsch opgezette maannacht van A. van der Veer, een Vijverberg van Gerrit Berck-Heyde, twee landschappen van Jan van Goyen, het een op koper, een naderend onweer voorstellend, en het ander een landschap met bouwvallige boerenwoning op zijn bekende beweegelijke manier gedaan met heel weinig kleur.

Verder trekken nog de aandacht een klein, maar bijzonder gaaf geschilderde Du Jardin, een schimmel in een landschap, met Corotachtige grijzen, zeeën van Willem van de Velde en De Vlieger en werken van Philips, Wouwerman, Both, Jacob de Wet, Van Schrick en Thomas Heeremans.

G. D. GRATAMA.

MUSEA & VERZAMELINGEN

:-: ROTTERDAM :-:



USEUM BOYMANS. Een nieuwe, hier nog niet besproken aanwinst van dit museum is een groot schilderij van Aert de Gelder, „Jehova en de Engelen bij Abraham", dat een waardige plaats heeft gevonden bij Rembrandt's Eendracht en zich ook bij het werk van andere leerlingen van den meester, in het museum reeds aanwezig, bizonder goed aansluit.

Aert de Gelder, te Dordrecht in 1645 geboren en eerst in 1727 overleden — hoe slecht hoort hij thuis in de Hollandsche XVIII^de eeuw — is een van Rembrandt's laatste leerlingen geweest en in diepsten zin een zóó groot bewonderaar van zijn kunst, dat hij de quintessence ervan als het ware heeft ingezogen om er zijn eigen niet onbelangrijk talent geheel van te doordringen. Zijn kunstenaarschap boette hij daarmede niet in. Aert de Gelder heeft Rembrandt in de laatste jaren van zijn leven geëerbiedigd als geen ander. Nooit ontstal hij hem zonder fantazie zijn motieven of volgde hem al te gedwee na. Maar een oppervlakkige overeenkomst is er in zóóverre wel dat het mogelijk was dit werk aan Rembrandt-zelf toe te schrijven, een attributie die, hoewel stijl-kritisch onhoudbaar, toch langen tijd steun vond in de omstandigheid, dat het schilderij valsch *Rembrandt* geteekend is en bekend was als „Rembrandt du Pecq".

Aert de Gelder heeft dit doek geschilderd omstreeks 1680. Het schilderij heeft zijn eigenaardige krachtige techniek en bezonken kleurenpracht, en kan als één van zijn meest belangrijke scheppingen geboekt worden. Jehova heeft zegenend de handen gespreid boven den disch, waar Abraham schuchter en ineengedoken het maal voor de Goddelijkheid heeft aangericht. Over het wazig-witte kleed van God den Vader met een nuance van flets roze hangt een zware goudgele mantel en wonderlijk van schildering is daarboven de flossige grijze baard. Zijn moede oogen staren in de verten waaruit hij de toekomst van Sarah, haar niet meer verwachte

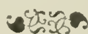


CORN. GERRITSZ DECKER: Landschap met figuren van ADRIAEN VAN OSTADE. (Collectie Goudstikker, Amsterdam).

moedervreugde, voorspellen gaat. Twee serafijnen zijn links en rechts om de ronde tafel gezeten en wachten op het uitspreken van de goddelijke openbaring; het is of hun groote vleugels zich dadelijk in de ruimte spannen zullen. Links is het schilderij half van duisternis omtogen, het licht concentreert zich in het midden om de stralende gestalte van Jehova. Rechts zijn de veeren-vleugels van den donker-gelokten engel in allerlei warm getintel van grijs tot rood gezet, een zeldzaam rood dat elders gedempt, bij de sjerp van den cherubijn even tot glinstering komt. Ook Abraham van terzijde op den rug gezien, is in een verschoten rood fluweel gekleed. Hij heeft zijn handen gevouwen en het hoofd deemoedig gebogen.

Een gekarteld bord met koeken, een steenen kruik, het feestelijk gebraad op zilveren schaal opgediend en een zwaar kristallen beker vormen een stilleven, dat de middenruimte vult. Hoe zuiver is verder de franje van het tafelkleed geschilderd, dat half de bank vooraan bedekt. En naast al deze eenvoudige realiteit doemen de bovenaardsche verschijningen uit den donkeren en onbestemden achtergrond glanzend op, en ze vormen een geheel zooals de kunstenaar in zijn later bestaan niet weer bereikt heeft.

J. Z.



KUNSTVEILINGEN

FREDERIK MULLER & Co. ❧



De eerste najaarsveiling bij Frederik Muller was er eene van moderne kunst, afkomstig uit de nalatenschappen H. W. van Delden (Bloemendaal), K. K. van Hoffen (Utrecht) enzoovoort. Het meest merkwaardig was wel het groot aantal werken van Weissenbruch hier met een zeldzame volledigheid te zamen, die ons den meester weer toonden in al zijn eenvoudige gevoeligheid. Van Thijs Maris waren er twee merkwaardige proeven uit zijn vroegen tijd, een klein portretje en een in Antwerpen geschilderde studie van een naakten negerjongen, een doek in frissche kleuren geschilderd, waar Thijs Maris nog ver was van zijn latere romantische droom-gestalten maar zich met deze gezonde en realistische opvatting zeker niet minder gelden laat als een bizonder artist. Dit schilderij, lang in Rotterdamsch bezit werd, naar wij later vernamen, bij de veiling opgehouden, evenals enkele andere nummers. De aquarel van Jongkind „Seinekade", is langs een omweg ten geschenke aangeboden aan het museum Boymans te Rotterdam. Van de bestede prijzen laten wij er enkele volgen:

N°. 6. Th de Bock „Het Kasteel Doorwerth", aquarel *f* 340; N°. 8. J. Bosboom „In de Kerk te Hoorn", sepia *f* 330; N°. 14. Ch. Jacque „Stormweer" *f* 1700; N°. 18. J. S. H. Kever „'t Ontbijt van Baby" *f* 1850; N°. 23. J. Maris „Schemering" *f* 2050; N°. 25. Simon Maris „Moederliefde" *f* 625; N°. 27. Willem Maris „Lentedag" *f* 2000; N°. 35. A. Mauve „In den Stal", aquarel *f* 850; N°. 67. J. Voerman „Hattem", aquarel *f* 500; N°. 80. J. H. Weissenbruch „Avond", aquarel *f* 900; N°. 82. Weissenbruch „Tegen den Avond" *f* 770; N°. 85. Weissenbruch „In de Polders" *f* 1575; N°. 86. Weissenbruch, aquarel *f* 350; N°. 89. Weissenbruch „Eb" *f* 410; N°. 90. Weissenbruch „De eenzame Roeier" *f* 530.

Van Bakker Korff ging „La Lecture du Matin" voor *f* 1350 en van Breitner noemen wij N°. 162 „Hoek van de Reguliersgracht en Keizersgracht" *f* 7000; N°. 163. „Wintermorgen in Amsterdam" *f* 3350; N°. 164 „De Dam" *f* 2650; N°. 165. „Winterdag" *f* 2750; N°. 167. „De Steeg" voor *f* 1200.

Van Jozef Israëls ging „Jonge Vrouw" voor *f* 5000; N°. 179. „De Brug" van Jacob Maris *f* 24,200; N°. 180. A. Mauve „Lente" *f* 1500 en zijn „Zandweg" (N°. 181) *f* 4000; N°. 201. Willem Maris „Lentedag" *f* 5000; N°. 206. De Bock „Geldersch Landschap" *f* 8400; N°. 222. Albert Neuhuys „Jonge Liefde" *f* 10,800 en N°. 227. Weissenbruch „De Molen" *f* 1400.



FIRMA ROOS. ❧ Terzelfder tijd, begin November, hield de firma Roos te Amsterdam een veiling, waar goed en slecht van de oude kunst vrijwel ongeordend dooreen was gebleven. Catalogi waren er bijna niet rondgezonden, zoodat wij met een kort overzicht van enkele prijzen kunnen volstaan. De collectie bevatte zoowel oude als nieuwe schilderijen en was o. m. bijeengebracht door de verzameling Jhr. v. P. (Maastricht), J. Langley (Londen), H. Hinde (Utrecht), G. Waanders (Amsterdam) en G. L. Kiers te Amsterdam.

N°. 3. J. de Baen „Portret van Hendrik van Essen tot Hilsbergen en zijne echtgenoote Geertruida Margaretha van Varick *f* 3000; N°. 4. Abraham van Beyeren „Visschen" *f* 1125; N°. 17. Cornelis Decker „Zondagsrust" *f* 510; N°. 18. J. W. Delff „Portret van een burgemeester" *f* 300; N°. 22. N. Elias „Familieportret" *f* 1500; N°. 38. Th. Michau „Landschap in Vlaanderen" *f* 330; No. 44. Klaes Molenaer „Herfstlandschap" *f* 1000; N°. 45. De Momper „Bergweg" *f* 300; N°. 51. Isaac van Ostade „De Pachthoeve" *f* 1700; N°. 54. F. Snijders „Stilleven" *f* 1475; No. 60. Esaias van de Velde „Bergachtig Landschap" *f* 500; N°. 75. Louis Apol „Winter" *f* 400; N°. 96. A. M. Gorter „Herfst" *f* 850; N°. 110. Isaac Israëls „Het Balkon" *f* 500; N°. 116 J. S. H. Kever „Moederliefde" *f* 900; N°. 119. Willem Maris „De Koe" *f* 3700; N°. 120. W. Maris „Zomerdag" *f* 2800; N°. 152. D. Wiggers „Gezicht op Leerdam" *f* 300 en N°. 156. „Gezicht op Amsterdam" van J. H. Wijsmuller *f* 500.

FREDERIK MULLER & Co. EINDE NOVEMBER 1916.



EEN buitengewoon uitgebreide veiling had de laatste week van November plaats bij Frederik Muller en Co. Alle zalen, boven en beneden, waren tijdens de kijkdagen in beslagen genomen, het stond alles volgezet. Van de schilderijen kwam zoowel oude als nieuwe kunst onder den hamer. Verder waren er veel meubelen, tapijten, kunstnijverheidsvoorwerpen, klokken, spiegels, porcelein en aardewerk, wapens, bijouterieën, zilverwerk enz. De collectie was bijeengebracht uit verschillende nalatenschappen, onder meer van mevrouw J. Teixeira de Mattos (Amsterdam), A. Groutars (Maastricht), H. W. van Delden (Bloemendaal), Rosenfeld—Goldschmidt (het tweede gedeelte) verzameling Russell, collectie H. M. la Chapelle (Batavia).

In de groote veilingzaal, die door schotten onderverdeeld was, had men de beste schilderijen bijeengebracht met de meest verfijnde meubels, zooals b.v. een zeldzame rustbank van notenhout Louis XV, met blauwe stof bekleed, en verschillende pompeuze fauteuils. Van de schilderijen trok aan den grootsten wand een reeks stillevens uit de Vlaamsche en de Hollandsche school bizonder de aandacht. Niet het meest weelderige, maar zeker een van de meest frappeerende was een klein stilleven van Jan Fijt met een kreeft, eenvoudig van opzet en prachtig van toon, de kreeft van een vreemd rood, dat even flets, toch diep aandeed in den bruinen achtergrond (N°. 8).

Het stilleven van Chardin vermocht niet te boeien, het komt ons zelfs twijfelachtig voor of het wel van de hand van den Franschen meester is, de al te opzettelijke symmetrische opstelling van de voorwerpen en hun weerkaatsing in de gladde tafel is zoo ver van Chardin's verfijnden trant (N°. 4). Evenmin kon een stilleven in bruinen toon van J. Cuyp, hoewel gesigneerd, een goeden indruk maken.

Merkwaardig was een klein ovaal van den jongen Breughel „Sint-Jan". Van Ostade waren er enkele buitengewone genre-stukken in de eigenaardige verlichting, die den meester kenmerkt, tevens een Boerenvreugde van zijn navolger Victorijns. Van Jan Steen noemen wij het geestige schilderijtje „De Paaschos". De feestelijke stoet trekt juichend met het versierde beest over een brug.

Het schilderij met den jongen, die zijn hond vlooit, stond in den catalogus op naam van Brekelenkam. Of dit zoo is, lijkt ons onzeker, oorspronkelijk is het in elk geval niet. Het origineel bevindt zich in München en is een van de superieure stukken van Gerard Terborch.

In het achterzaaltje waren allerlei schepenstukken bijeen gehangen; in de voorzaal merkten we bij de moderne kunst twee schilderijen van Jongkind op en een uitgebreide collectie aquarellen van Voerman, zooals men die slechts zelden bij elkaar zal vinden. De trap opgaande trof ons nog een „Vlucht naar Egypte" van Joachim Patenier.

Van de bestede prijzen laten wij deze volgen:

Nr. 2. Pieter Boel, Stilleven, *f* 2100; nr. 3. Q. G. van Brekelenkam, Stilleven, *f* 1300; nr. 4. Chardin(?), Stilleven *f* 1275; nr. 5. A. Cuip(?), Stilleven, *f* 500; nr. 6. Jan Fijt, Stilleven, *f* 4900; nr. 7. Jan Fijt, Stilleven, *f* 1000; nr. 8. Jan Fijt, Kreeft, *f* 2000; nr. 9. Jan Fijt, Jachtbuit, *f* 2700; nr. 10. W. C. Heda, Stilleven *f* 2700; nr. 12. D. de Heem, de Kreeft, *f* 700; nr. 13. G. J. J. van Os, Stilleven, *f* 310; nr 14. P. van Schaeyenborgh, Stilleven, *f* 500; nr. 16. A. van Utrecht, Groot Stilleven, *f* 5250; nr. 17. Jacob A. Bellevois, de Schipbreuk, *f* 310; nr. 19. Maitre hollandais, Zeestuk, *f* 500; nr. 22. J. van Diest, Zeegevecht, *f* 1400; nr. 24. J. Porcellis, Zuiderzee, *f* 300; nr. 26. Abraham Storck, Hollandsche schepen op woeste zee *f* 600; nr. 30. S de Vlieger, Veranderlijk weer, *f* 1700; nr 31. Hendrik C. Vroom, Zeegevecht, *f* 3400; nr. 34. N. Berchem, Italiaansch landschap, *f* 370; nr. 36. G. du Bois, Het korenveld, *f* 1000; nr. 37. P. Breughel de Jonge, Het Sint-Jansfeest, *f* 450; nr. 38. F. Clouet, Portret, *f* 1400; nr. 39. J. van Croos, Riviergezicht, *f* 1125; nr. 40. J. van Croos, Het Paleis te Rijswijk, *f* 380; nr. 41. Florentijnsche school, Mater omnium, *f* 1250; nr. 42. G. Flinck, Portret van een geleerde, *f* 220; nr. 44. Jan van Goyen, De oude stadsbolwerken, *f* 3200; nr. 46. Jan van Goyen, Riviergezicht, *f* 3200; nr. 49. M.

Heemskerk, Portret van Isabella van Grijpskerke, *f* 350; nr. 52. I. Luttichuys, Jongensportret (te paard) *f* 800; nr. 55. Karel van Mander, De Zondvloed, *f* 540; nr. 57. Jan Miense Molenaar, Vroolijk gezelschap, *f* 2200; nr. 60. Aert van der Neer, Zomernacht, *f* 5000; nr. 61. I. van Nickelen, De Sint-Bavo van Haarlem, *f* 500; nr. 62. Palamedesz, Een partijtje trictrac, *f* 900; nr. 63. Palamedesz, Damesportret, *f* 1000; nr. 65. Joachim Patenier, de Vlucht naar Egypte, *f* 1350; nr. 67. Jan Steen, De beugelbaan *f* 5200: nr 71. J. Victors, Een uitstapje, *f* 1800; nr. 72. Victorijns, Boerenvreugde, *f* 610.

Nr. I. A. van Ostade, De muziekpartij, *f* 8100; nr. II. J. Ruysdael, Ruw weer, *f* 6400; nr. III. Salomon van Ruysdael, Halte voor een herberg, *f* 19100; nr. IV. C. P. Bega, Gebabbel *f* 2225; nr. VI. Aert van der Neer, Winterdag, *f* 2900; nr. VII. Caspar Netscher, Damesportret, *f* 1675; nr. VIII A van Ostade, Dorps muziek, *f* 4100; nr. IX. A. van Ostade, In de dorpsherberg, *f* 6000; nr. X. Jan Steen, Paaschos, *f* 3750.

Van het Chineesche en Japansche porcelein ging nr. 543. een groot kaststel (5 stuks) *f* 1550; nr. 544. famille rose, kaststel (5 stuks) *f* 1550; nr. 545. zeven rolwagens *f* 800; nr. 553. Vaas famille verte, *f* 470; nr. 574. Japansche schaal, *f* 260; nr. 593. twee kleine schaaltjes van Jade, *f* 210; nr. 635, een servies van 348 stuks, *f* 3500; nr. 636. theeservies (eierschaal) 32 stuks, *f* 530.

Van het Delftsch nr. 671, de Luitspeelster, merk v. Duyn, *f* 3400; nr. 672. Dame met keffertje, *f* 900; nr. 673. klein likeurtonnetje, merk F. D. N., *f* 850; nr. 674. kaststel (3 stuks) blauw, groen, violet en geel gedecoreerd, *f* 2000; nr. 676. vaasje, *f* 530; nr. 677. een paar polychrome vaasjes, *f* 440; nr. 680. broodmand, merk H. V. Hoorn, *f* 460; nr. 681. blauwe schaal, *f* 260; nr. 682, groote schaal met rood, blauw en groen *f* 410; nr. 685. een paar borden met het monogram Lambertus van Eenhoorn, *f* 800; nr. 691. carrelage (de stad Workum) *f* 480; nr 697. bord met rood, blauw en verguld, *f* 450.

Van de meubelen, fauteuils:

Nr. 781. een paar fauteuils van notehout, XVIIe eeuw, *f* 725; nr. 783. een paar fauteuils, notehout, Louis XIV, *f* 4400; nr. 784. twee groote fauteuils, Louis XIV, *f* 3100; nr. 785. een paar Rembrandt-stoelen, *f* 3700; nr. 786. fauteuil, notehout, XVIIe eeuw, *f* 540; nr. 787. leunstoel van notehout XVIIe eeuw, *f* 500; nr. 790. fauteuil van notehout, gebeeldhouwd, XVIIe eeuw, *f* 1000; nr. 792. fauteuil rijk gebeeldhouwd *f* 520; nr. 803, een paar stoelen, notehout, begin XVIIIe eeuw, *f* 1700. Verder een vuurscherm, Louis XIV (nr. 818) *f* 1100 en nr. 821, tochtscherm van goudleer, XVIIe eeuw, *f* 600.

Van de bijouteriën ging het groote paarlen collier, nr. 1435 voor *f* 12600; nr. 1441. collier met 83 paarlen, *f* 8200; nr. 1442. collier met 87 paarlen, *f* 5900; nr. 1594. collier met 91 paarlen, *f* 3625.

Nr. 991. dessus-de-portes, toegeschreven aan Jacob de Witt, *f* 1000; nr. 992. een paar dessus-de-portes XVIIIe eeuw *f* 900.

Van de meubelen noemen wij verder nog: Nr. 758 groote kast van palissander en ebbenhout, XVIIe eeuw, *f* 1900; nr. 760. buffet van notehout, XVIIe eeuw, *f* 630; nr. 761. latafeltje van rozehout, Louis XVI, *f* 780; nr. 762. secrétaire, Directoire, *f* 850; nr. 764. ruststoel van notehout, Louis XV, *f* 6100; nr. 765. sopha van notehout, Louis XIV, *f* 3700; nr. 771. damtafel van notehout, Louis XIV, *f* 1425; nr. 773. ameublement, notehout, Louis XVI, *f* 1200; nr. 774. salon-ameublement, notehout, Louis XV, *f* 9700; nr. 775. fauteuil van notehout, Italiaansch, XVIIe eeuw, *f* 1000.

Nr. 1351. een koperen kroon XVIIe eeuw, ging voor *f* 400 en nr. 1357, een paar verguld bronzen kandelaars, Empire, ook *f* 400.

Nr. 1110. wand-lustres, Louis XV, *f* 300; nr. 1112. drie paar wand-lustres, Louis XV, *f* 690; nr. 1114. een paar vijf-armige kandelabres, Empire, *f* 600.

Van de moderne kunst heeft nr. 194, Jozef Israëls, Oud-worden, *f* 1000 opgebracht; nr. 196. Jongkind, Riviergezicht *f* 1000 en zijn Maneschijn (nr. 197) *f* 425.

Het werk van J. Voerman ging onder meer als volgt:

Nr. 1576. Lucht en water, *f* 550; nr. 1557. Hattem aan den IJsel, *f* 600; nr. 1578. Lila primula's in een blauwen gemberpot, *f* 650; nr. 1579. Lila anemonen, *f* 450; nr. 1581. Opkomend onweer, *f* 800; nr. 1583. de Gouden avond, *f* 700; nr. 1584. Avondschemering, *f* 575; nr. 1591. Herfst, *f* 750.

Met deze opgave van de bestede prijzen zullen wij volstaan.

J. Z.



EMIEL CLAUS EN ALBERT BAERTSOEN

NAAR AANLEIDING VAN HUN WERK IN ENGELAND



WEE meesters, waarvan het talent sedert lang niet meer betwist wordt; zij hebben hun tijd van worsteling gehad; dit beteekent dat zij een nieuwe visie moesten doen zegevieren. Zij zijn ware overwinnaars, en hun vermaardheid is van het goede soort. Misschien zou men hun nieuwe monografieën kunnen wijden, want hun arbeid is in de laatste jaren aanzienlijk vermeerderd; maar de tijd voor algemeene of oppervlakkige kenschetsingen is voorbij. Ook is zulks hier geenszins mijn doel.

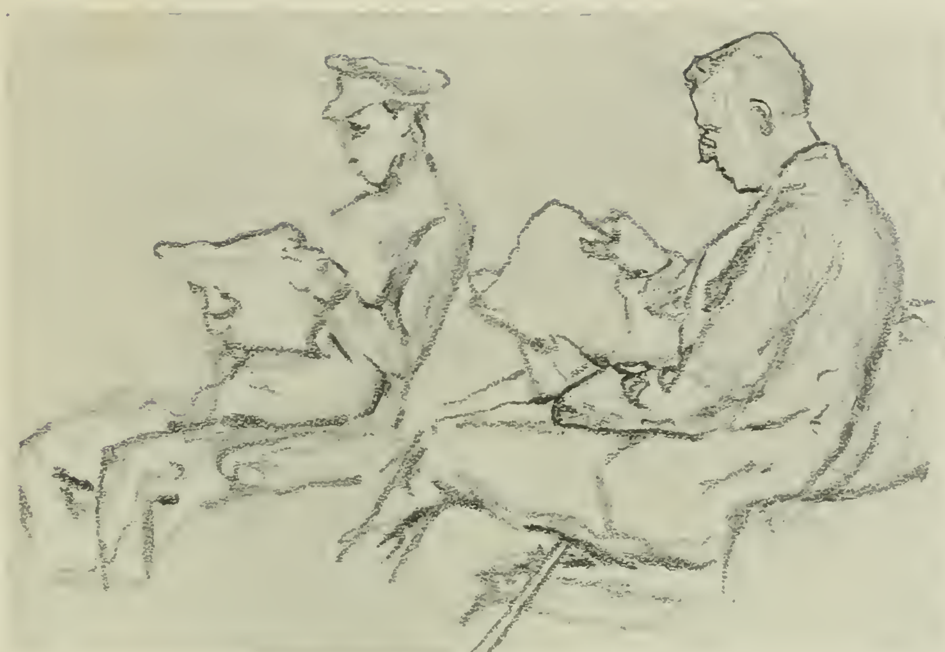
In deze bladzijden wilde ik er enkel op wijzen, hoezeer het verblijf dezer beide meesters te Londen hun beste kwaliteiten op den voorgrond heeft gebracht, en naar aanleiding daarvan, een vergelijking tusschen hen maken. Want hunne kwaliteiten zijn tevens hun eigen karaktertrekken, welke zich tegen elkaar afteekenen. Onder de beproeving welke zij hadden te doorstaan, treden beide kunstenaars zeer verschillend te voorschijn. Claus en Baertsoen zijn als het ware de beide polen van de Belgische landschapschilderkunst: dáár heerscht optimistische zonnevreugde, hier de droefheid der doode steden. En onder deze beide opvattingen van het Vlaamsche land vallen het meerendeel der Belgische schilders te rangschikken. Ook beschouwen wij hen hier als twee voorgangers, die sedert jaren de twee groote lezingen vertegenwoordigen, die men van onze steden en velden geven kan.

Geen dezer beide schilders heeft zijne motieven moeten zoeken, toen zij in 't najaar van 1914 op de Britsche kusten aanlandden. Dit maakt hunne laatste werken dan ook bijzonder kostbaar. Zij zijn, geheel natuurlijk, blijven stilstaan vóór de tooneelen, die als het ware steeds op hunne komst hadden gewacht, en die hun steeds hadden toebehoord. Emiel Claus schilderde de zon op de bloemen te Kew, Albert Baertsoen

den gelen mist en den sneeuw. Het zijn twee expressieve volzinnen, die hen uit de ziel gevloeid zijn. Hier, in Claus' bloemen, de zon en de beweging waaruit de kleur ontstaat; dáár, in de Theems van Baertsoen, de schaduw en de stilte waarin de gedachten ontkiemen.

Het atavisme, de sporen der eerste opvoeding, de gewoonten van den mensch, de physische verbindingen, die een temperament vormen, alles, in een woord, wat het menschelijk instinct uitmaakt, gevoegd bij heel zijn geestelijke en sentimenteele cultuur, hebben deze keuze bepaald. Die keuze is misschien willekeuriger dan men zou kunnen denken. Zij wortelt in de diepste, de stevigste lagen van het geweten, waar zoovele wegen elkaar kruisen, zoovele ontmoetingen plaats hebben, dat hun invloeden en wederzijdsche werkingen ons ontgaan. En toch, aarzelt men om dit een keuze te noemen.

Juist in de mate waarin de bewuste wilskracht zich heeft doen gelden, ligt een der groote verschillen tusschen beide kunstenaars. Claus heeft, met geestdrift, een tooneel vertolkt zonder geheimen; in zijne doeken van Kew heeft hij gelegd, wat ieder wandelaar in de beroemde tuinen zien kan. (Ik spreek hier niet over de poëzie der kleur noch van het talent van den meester). Bij Baertsoen is het geval minder eenvoudig. Een samenloop van atmosferische toestanden heeft hem, voor een oogenblik, een visie voorgetooverd, die hij met bewustheid gezocht had. Hij heeft, helderziend, elementen aan verschillende vluchtige tooneelen ontleend. Met harmonische kracht heeft hij het landschap gedwongen, hem geheel te voldoen. Baertsoen bouwt op. Na den droevigen tijd, toen men landschappen schilderde in een naar voorschrift verlicht atelier, zijn de bevrijders gekomen. Maar na hen werden sommige schilders meegesleept in een grove en onhandige weergave der natuur en vervielen in een dwaze trivialiteit. In België heeft Baertsoen de harmonie hersteld tusschen deze strekkingen en onze moderne zucht naar orde. Hij verzoende den schilder tegelijk met zijn geest en met den latenten geest der natuur. En het kapitale onderscheid waar wij van spraken is dus het volgende: Baertsoen, met een diepen eerbied voor de werkelijkheid, beheerscht, in het opzicht der expressie, de tooneelen die hij samenstelt; Claus ontvangt de bezieling van de buitenwereld met het licht zelve, want Claus is een der bevrijders waarvan ik zooeven sprak. Men zou kunnen zeggen dat de bewegingen in tegenovergestelden zin werken; de een geeft méér en anders dan hij ontvangt, zooals met stylisten het geval is; de andere ontvangt in nederigheid; hij is een der beste landschapschilders, die uit het impressionisme geboren werden.





EMIEL CLAUS: Schetsen van types in den „Underground". (Potloodteekening).



ALBERT BAERTSOEN: „Bankside". — Regen en mist.

Om stukken als *Bankside, sneeuw* en *Waterloo Bridge* te schilderen, heeft Baertsoen niet enkel het geringe werk eener „mise en page" verricht; zulk werk bestaat niet enkel uit een welgekozen hoekje natuur. Hij heeft méer gedaan, dan een geschikt oogpunt zoeken. Zijn werk is met beslistheid gewild. Hij heeft niet het vluchtige uitzicht van een landschap nagebootst. Voor hem wordt het landschap van water en steen — zooals hij het ook te Gent aantreft — niet door een minuut uit de eeuwigheid uitgedrukt. Het landschap is het resultaat van een lang, veelvuldig leven der elementen, waaraan echter de terugkeer van overheerschende phasen een bepaald uitzicht heeft gegeven. De schilder van *Bankside, sneeuw* zoekt dit zich bestendigende uitzicht. Zijne landschappen zijn samentellingen. Niet slechts samentellingen van documenten, maar ook het totaal der diepe verhoudingen, die wij geheimzinnig heeten tot dat Baertsoen ze ons openbaart. Hij



ALBERT BAERTSOEN: „Bankside". — Sneeuw.

is niet enkel een dichter, zooals Claus kleurendichter is, hij is de dichter van zijn eigen philosophie der dingen. Zijn schilderwerk is een kort, ernstig gezang op woorden, die aan dien zang hun enkele concreete werkelijkheid ontleenen.

Deze woorden behoeven hier niet nader toegelicht te worden, aangezien dit schilderij ze samenvat. Hij geeft een tooneel in zijn eeuwig uitzicht, of ten minste, in het meest bestendige en duurzame uitzicht. Het water der Theems is ijzig en vijandig, gretig als een zandige bodem. Vettig, maar niet verzadigd, vloeit het en loert; het voert alles weg, wat niet stevig bevestigd is. Een plek van dit water, met kracht uitgedrukt, strekt zich uit onder den gelen, zwaren, sulferigen „fog", die op de meest Londensche dagen als de gedachte zelf schijnt van den ouden stroom, zijne zeer eigen ziel, die opstijgt en zich uitspreidt over de stad. Niemand ontkomt aan bijgeloovige gedachten in dien hangenden mist, die, na de zon te hebben verzwolgen, de aarde dreigt te verslinden. Deze „fog" vervaagt de silhouëtten der gebouwen in den achtergrond van het schilderij. Dáár wordt het geel een duister ros. Het is een roode nacht in vollen dag. Deze atmosfeer hangt zwaar over den oever der rivier en zondert hem af. Alleen de horizontale lijnen zijn afgeteekend met een lange pluim van sneeuw.

Er heerscht een schrijnende droefheid. Misschien is het smartelijker dan Baertsoen's gezichten van Gent. Maar hier past een ander woord. Zijn de werken van den schilder inderdaad met smart of droefheid gedrenkt, zooals die van Claus met hooge en teedere vreugde? Ik wil hier niet rechtstreeks op antwoorden. Ik merk alleen op, welke verlaten hoekjes van Gent hij heeft gekozen. Hij kiest niet het centrum der oude stad, zooals de etser De Bruycker. Hij ontwijkt het levende hart der stad. Hij zoekt de stilte, hij verbant al wat gerucht maakt, zooals in het strenge doek van het Museum te Antwerpen.

Overal schijnt het water onbeweeglijk. Want er is water in haast alle doeken van Baertsoen. En dikwijls rust dat water in een groenen nacht. Twee doeken, nog in België geschilderd en verleden jaar te Londen tentoongesteld, vertoonen ons elk een schemering die alle dingen met zachte, groene nevels omhult: *Nacht op een vaart te Gent* en *Avond weerschijnen*. In het water der kanalen varen langzaam, of liggen veel meer nog gemeerd zwarte, lage schuiten, die er als grafsteden uitzien. Daar omheen is de bedrijvigheid der menschen vertraagd. Maar wanneer aan den rand van het water een tuin naar beneden leidt, of er kinderen dartelen in een zonnestraal, ruimt Baertsoen de plaats voor Claus, die op zulke tooneelen is belust.

Hiermede bedoel ik niet, dat de schilder der *Azaleas* alleen een schilder der vreugde is, geheel gevangen in het net van kleine aandoeningen, waarvan het physieke leven van den mensch geweven is, — en dat Baertsoen een pessimist is.

Neen, in Baertsoen's werk klinkt een zoo ernstige en gebiedende toon, vooreerst omdat de tijd er heerscht. Het onmetelijke godsdienstige leven der dingen verloopt er. De beweging van een dag is er slechts een toeval. In zijn werk duren de jaren eeuwen. Claus integendeel, noodigt ons uit om de licht-phenomenen gade te slaan van een dag, tusschen de boomstammen of tusschen het riet van een beek. Baertsoen leeft in den tijd, waarvan men de bewegingen niet ziet; deze zijn te groot en te langzaam, zij overtreffen het oogenblik van ons leven. Welke erkentenis is weemoediger? De beweging die Baertsoen ziet, is, op het gebied der werkelijkheid, het groeien van het groene mos op de dijken, het scheuren van een muur, dat honderd jaren duurt, het langzaam doorbranden van de teerlaag op stilliggende schuiten, in den loop van lange zomers. De beweging, voor hem, is het huis dat doorzakt op zijn fundamenten, het reeds oude kleedsel dat nog steeds meer verslijt. Ik heb dien indruk van duur reeds doen voorgevoelen naar aanleiding van *Bankside, sneeuw;* hetzelfde gevoelt men bij *Waterloo Bridge;* maar nog sterker is zulks het geval in *Weerschijn bij avond.* Het water zelf schijnt in Baertsoen's schilderijen geen leeftijd te kennen. Men vergeet de onpersoonlijkheid van het water, en zijn verraderlijkheid. Dat trage water schijnt uitsluitend aan Baertsoen's rivieren toe te behooren, het is het water dat getrouw blijft aan zijn kaaimuren. Scherp contrast met de steeds frissche lente van Claus!

Zoo gevoelt men, bij het beschouwen van *Bankside, sneeuw*, een even vreemden indruk alsof men, in zijn verbeelding, een tooneel zou aanschouwen door een lange reeks van jaren. Het is een droom die men weet niet hoe lang geleden begonnen is, en die niet meer zal eindigen. Daarentegen bestaat Claus' werk uit vlugge en schitterende tooneelen, waarvan ieder een minuut van het daglicht weergeeft.

Albert Baertsoen heeft den leeftijd bereikt, waarop men met een enormen eerbied voor het ambacht schildert, maar waarop men vooral schildert om een dichterlijke visie der stof te scheppen. De mooiste techniek wordt geboren uit het verlangen om met passie en eerlijkheid te scheppen. Voor zijne schilderijen zegt men: o geheime harmonie tusschen het geschilderde brok, het voorwerp en de beteekenis welke de schilder er aan geeft! Vele bladzijden zouden te nauwernood volstaan om die harmonie toe te lichten. Het zeer stoffelijke voorwerp,



EMIEL CLAUS: Rhododendrons, Kew Gardens.

dat men schilderij heet, bootst een geheel verschillend voorwerp na: het landschap. Een afgrond scheidt beide voorwerpen van elkaar. De beteekenis van het schilderij is het gewilde accoord tusschen beide voorwerpen. Ziedaar eenige gegevens van het problema dezer harmonie. Zelden werd het met zooveel fijnheid opgelost als in *Schemering te Gent* en in *Bankside.*

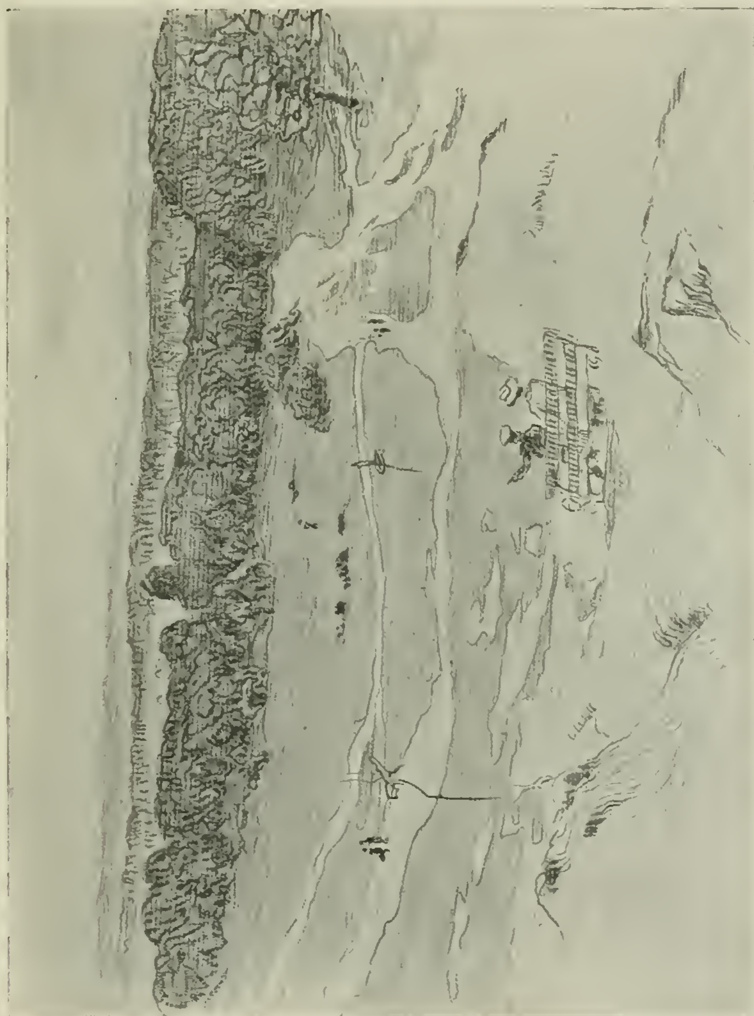
Wat de techniek betreft, bevindt Claus zich in denzelfden toestand als Baertsoen. In den aanvang volgde hij de princiepen van het impressionisme en van de verdeeling der tonen. Thans denkt hij niet meer aan theorieën. Op dat oogenblik zijn de schilders er eigenlijk het meest aan onderworpen. Zij zijn in hun binnenste besloten, hun geest is er van doordrongen; zij zijn hun volstrekte leiders. Aldus heeft Claus opgehouden om voor eenige school te strijden. Hij is de wijsheid zelve, inplaats van de dienaar der wetenschap te zijn. Hij is geworden als de oude priester die de teksten vergeten is, maar wiens leven het evangelie verkondigt. De dingen die hij zijn leven lang heeft voor-



ALBERT BAERTSOEN: Hungerford Bridge (aquarel).

gestaan, zijn thans in het diepste van zijn binnenste bezonken. Claus is thans ook de teksten der impressionisten vergeten.

Hij heeft de Lente lief, wat al dadelijk zijne schilderijen van Baertsoen's werk onderscheidt. Zijne liefde voor de Lente, welke zoo sterk in zijne Engelsche pastels tot uiting komt, vindt wellicht haar oorsprong in zijn voorkeur voor zuivere kleuren. Deze liefde heeft, in ieder geval, zijne oogen voor alle schaduwen gesloten. Bestaan er voor hem, in Vlaanderen, zulke sombere plaatsen als die van Baertsoen? Zeker gelooft hij, dat men geen donkere wolken schilderen mag, en de nacht zelve lichtend is. Waar dit niet zóó is, is het tooneel ook niet voor een schildersoog geschikt. Na zijn *Azaleas te Kew*, ziet en wil hij enkel de Engelsche zon zien op een *Eik*, op een met Rhododendrons begroeid *Dal*. Zijn *Betrokken weder* en zijn *Grijs weder*, en vooral die reeks kleine, schitterende pastels, in den Engelschen „buiten" uitgevoerd, zijn nog kleurfestijnen. Hij is het overigens, die in België, de indrukwekkendste kleurtafereelen schilderde; denken we slechts aan zijn groot doek in het Brusselsche Museum. Een minuut natuurleven is hem genoeg. Ik zeide het toen ik het gevoel van *duur* deed uitschijnen, dat zich in het schilderwerk van Baertsoen openbaart. Maar een minuut is nog te veel gezegd. Het atmosferische gebeuren dat hij beschrijft in zijn *Chelsea* weerstaat niet aan een golving van wind of warmte. Gele,



EMIEL CLAUS: Hampstead Heath. (Potloodteekening).



EMIEL CLAUS: Azaleas.

dunne wolken, over den hemel getrokken als de koord eener zweep, schijnen over het doek zelve te bewegen. De weerschijnen der zon op het water zijn brozer dan eierschalen of rozeblaadjes op een waterval. De groote fabriek in den achtergrond is als een groot, voorbijzeilend schip, dat gaat wegsmelten in den paarsen mist. Gaat dit alles niet evenzoo vergaan onder een ademtocht? Zóó is Claus, met zijn zonnige vaarten, zijn ranke en groene schuiten, zijn zacht gras, zijne lichte en onvatbare lucht. Het is een heerlijk dichter, die bloemen leest. Nogmaals: wat denkt hij van het licht der eeuwigheid, dat Baertsoen's schilderijen beschijnt? Claus leeft in de vlakten met den koelen wind en de zonnestralen die zoo onvatbaar zijn, dat hun goud door den wind zelve schijnt te worden gedragen.

Ik heb niet gezegd dat beide schilders waren als Rood en Zwart. Om beide stroomingen in onze landschapschilderkunst te vertegenwoordigen, is het niet noodig dat zij tegenvoeters zijn. Claus, wiens landschappen van een geheel objectieve poëzie doordrongen zijn, ver-

tegenwoordigt de groote meerderheid onzer kunstenaars. Zonder dat daarom van rechtstreekschen invloed kwestie behoeft te zijn, is het zeker dat men onder Claus' banier schilders mag rangschikken als Heymans, Viérin, Blieck, Van Holder, Michaux, Wagemans, De Smet, Célos, Sterckmans, Reckelbus, Verhaegen, en zooveel anderen nog. Baertsoen vertegenwoordigt de andere strooming. De schilders zijn er minder talrijk, men weet het. De aanteekeningen welke ik hier voleindig geven de redenen aan, waarom een zoo sterk willend kunstenaar niet nagevolgd had kunnen worden, tenzij in het mechanisme van zijn geestesarbeid.

Aan Claus, en aan een klein aantal andere schilders die op het einde der vorige eeuw tot rijpheid kwamen, danken we de verlossing uit de kleine, slappe, schoolsche schildering. Hij heeft ons teruggevoerd tot de eeuwige en ware goden: den Hemel, de Boomen, de Rivieren, de Zon.

Aan Baertsoen danken wij het, dat onze realistische plein-air schildering den weg der grootheid heeft weergevonden. Het middelmatige was op dit gebied gaan heerschen. Door er den stijl der gedachte te doen gelden, heeft hij haar opgevoerd tot de hoogte der zuiverste werken, door den wil der menschen geschapen.

Claus, éénig colorist, vertelt innig en teeder hoe het licht des hemels over de aarde schijnt; Baertsoen toont ons de dingen, onbeweeglijk en stilzwijgend, beschenen door de gedachte van een mijmerend dichter.

Hier de schilder van den Tijd, ginds de schilder van het Oogenblik.

J. DE BOSSCHERE.





DE WERKEN VAN GERARD HONTHORST TE ROME *(Slot)*



In de sakristij der kerk van Santa Croce in Gerusalemme bevindt zich een ander belangrijk werk van onzen meester, dat niet in oude stadsbeschrijvingen of andere bronnen aldaar vermeld wordt, dat nog nooit besproken werd, — en toch niet ten eenenmale onbekend kan worden geacht: „Christus voor den Hoogepriester". Het doek verkeert in slechten toestand, doch heeft gelukkig niet zoo erg geleden of het zou door doelmatige restauratie zijn oorspronkelijk uiterlijk geheel kunnen herkrijgen. Het behoort niet aan de kerk, doch is afkomstig uit de een of andere particuliere kapel. Door de eigenaars werd het jaren geleden in bewaring gegeven; niemand weet precies wanneer.

De opstelling der levensgroote figuren vertoont weder een indeeling van links tegenover rechts. Ook hier is de scheiding tevens een tegenstelling: Gods Zoon en Zijn vijanden. Geheel rechts weder staat Christus, geboeid, in het overkleed van wit lijnwaad, ernstig neerziende op Kajafas, die links, druk redeneerend, in een armstoel tegenover hem gezeten is. Tusschen beiden in is een vierkante tafel met donker kleed bedekt, waarop een kandelaar met éëne vlam. Voor den priester ligt een opgeslagen boek, waaruit hij zijn bewijzen put. Zijn houding is overredend; de linker elleboog is op de tafel gesteund, de wijsvinger betogend opgeheven. Achter den priester staan links twee toeziende personen, de een een jongeling met roodgeveerde baret, de ander een ouder man in tabberd. Zij luisteren. Rechts en buiten den lichtkring, in 't half duister van den achtergrond, staan de krijgsknechten die Christus hebben gebracht. Diens houding vooral is treffend. Zwijgend en droevig hoort hij den priester aan, op wien zijn blik vol ernst en schier met medelijden rust. Alle theatraliteit in de voorstelling is verre. Men weet de eene bewijsvoerende stem klinkend door het ruim en

duister vertrek; de ontwikkeling van het aangevoerde argument wordt met klem besloten. Overigens is er stilte, geen beweging. Geen hardhandig gebaar meer, noch eenige andere gruwzame heftigheid om *daardoor* ons medelijden op te wekken. Het lichteffect is niet schel, eer rustig. Het kaarsschijnsel lost zich in de schaduwen zonder de minste gezochtheid of „force" op. De tragiek van het gebeuren staat ons, in haar werkelijkheid, alleen voor oogen.

Men merke ook op, hoe Honthorst, die ook in de andere schilderijen met voorstellingen uit de lijdensgeschiedenis zich aan het Evangelie eerbiedig houdt, hier niet alleen aan het bijbelverhaal niets van zich zelf — al was 't maar één beweging — heeft toegedaan, maar ook de voorstelling van het nachtelijk verhoor zoo sober mogelijk heeft gemaakt door zich niet bij de beschrijving van Mattheus en Marcus aan te sluiten, die immers verhalen, dat Jezus na de gevangenneming terstond werd geleid voor „de Overpriesters en Ouderlingen en den geheelen Grooten Raad", die in het huis van Kajafas vergaderd waren, doch liever naar de twee andere evangelisten zich richt, volgens wie Christus in den nacht tot den Hoogepriester gebracht werd, die Hem *alleen* een verhoor afnam, waarna „als het dag geworden was" de Raad over Hem vergaderde.

Door deze eigenschappen van waarheidsliefde en soberheid is dit doek tot een van de beste, meest aangrijpende nachtstukken van den meester geworden, terwijl tevens blijkt in welke richting zijn krachtig talent 't meest kans had zich tot bijzondere hoogte van oorspronkelijkheid te ontwikkelen. De vaart, die er later achter den blauw-en-rooden H. Paulus gezet werd, was al niet geschikt om Honthorst zich zelf te doen blijven; het dienstig maken zijner kunst aan allegorie-beluste Majesteiten en overvloed van succes brachten dan helaas den werker nog meer van de wijs. Al zou Honthorst in de oogen van zijn tijdgenooten, en in eigen oogen, na zijn verblijf in Italië nog hooger stijgen, voor ons beteekent een werk als dit, met het altaarstuk te Albano, een meer werkelijk hoogtepunt van zijn kunst.

De hier in één adem genoemde werken zijn niet alleen verwant door de bezonkenheid en rust die uit hen spreekt, maar ook door de kleur. Deze is op het doek in Santa Croce warm maar zeer gedempt, zoodat ook daardoor alle luidruchtigheid vermeden is. Geen blauw, geen groen, geen hoog geel is aanwezig. 't Gamma is „bruin" maar nu niet mat of troebel meer, ook al is de „sprekende" kleur een dofrood gebleven. De hoogepriester is in dit eigenaardig onrosse rood gekleed, en van dezelfde kleur, met breeden witten rand, is zijn tot een tulband ge-

wonden hoofddoek. Helderder rood is de lijfrok van Christus, zichtbaar slechts waar het witte overkleed van den toegewenden schouder is afgegleden. Dofrood is voorts in de gewaden der personen op den achtergrond.

Merkwaardig is, dat van dit werk reeds vroeger twee andere „exemplaren" bekend waren, die beide voor eigenhandige werken van Honthorst doorgaan. Het eene, in bezit van den hertog van Sutherland, bevond zich eertijds in Stafford House, te Londen, en werd te recht of ten onrechte vereenzelvigd met het door Sandrart genoemde werk, dat Gerardo te Rome voor den prins Giustiniani maakte; het andere is in de Ermitage te St. Petersburg. Zelfs een vierde exemplaar (of kopie) wordt in het Museum te Weenen aangetroffen, terwijl oude kopieën nog gevonden worden in de kathedraal te Bordeaux en in het Museum te Rouaan [1]. Wel een bewijs hoe beroemd het schilderij in zijn tijd geweest is. Het werd bovendien driemaal gegraveerd. Welk exemplaar is echter het oorspronkelijke, dat in het paleis Giustiniani hing?

Sandrart zag het en roemt het als volgt: „In Rom malte er für den Marchese Giustinian u. A. ein grosses Nachtstück, wie Christus gebunden, mit einem weissen Hemd bekleidet vor Pilatus steht, in welchem Bilde der Kerzen und Lichter Schein alles in wahrer Natürlichkeit dem Leben dermassen ähnlich beleuchtet, dass niemals die Kunst höher gestiegen." Blijkens de oude stadsbeschrijvingen was het stuk reeds in het einde der XVII^de^ eeuw in het paleis niet meer aanwezig, wordt ten minste niet meer vermeld. Werd het toen in een kapel of oratorium verstoken waar het in vergetelheid geraakte, tot het ten slotte in de sakristij van Santa Croce terecht kwam?... Of is het een toeval dat de latere beschrijvingen van Rome het schilderij niet meer vermelden en heeft het behoord onder de werken die door een lateren eigenaar uit het doorluchte geslacht aan Lucien Bonaparte werden verkocht? Uit diens bezit kan het dan gemakkelijk in de XIX^de^ eeuw naar Engeland geraakt zijn...

Alle „exemplaren", behalve dat in de Ermitage, staan bekend als „Christus voor Pilatus". De sacristaan, die mij het doek in Santa Croce toonde, betitelde eveneens de voorstelling als „Christus voor Pilatus". Bij zulke vergissingen is de traditie soms hardnekkig. Schrijver dezes beschikt niet over voldoende gegevens om met zekerheid uit te maken, welk exemplaar het oorspronkelijke is en of er inderdaad van een origineel met twee (drie??) eigenhandige herhalingen sprake kan zijn. Het doek van Santa Croce echter heeft stellig niet de eigenschappen

[1] Vgl. *Ermitage Impérial. Catalogue de la Galerie des Tableaux.* IIe partie (1901), p. 164.

van een kopie (¹). Wel is het in sommige partijen ietwat haastig geschilderd, er zou dus repliek kunnen zijn.

Verwantschap met de behandelde nachtstukken schijnt ook een ander altaarstuk te vertoonen, dat in de kerk van San Calisto bewaard wordt en den H. Benedictus voorstelt, die door handoplegging zieken geneest. Dit stuk wordt in één enkele oude bron aan Honthorst met zeker voorbehoud toegeschreven en wordt elders nergens meer vermeld (²). Verwondering was dus wel gerechtvaardigd toen het nog ter plaatse werd aangetroffen. De kerk zelf is verlaten en vervallen en het schilderij verkeert in zeer zorgelijken staat. Het is bovendien gedeeltelijk overgeschilderd, zoodat het niet mogelijk is de oude toeschrijving, die zelf niet stellig is, met stelligheid te bevestigen. Er zijn echter kenmerken die voor zulk een bevestiging pleiten. Ook hier is een on-Italiaansche ernst, eenvoud en waarheidszin in de voorstellingswijze, welke, waar het thema voor conventioneele opvatting uiterst vatbaar was, door oorspronkelijkheid en op-'t-doel-afgaan gekenmerkt wordt. Links de zwarte, zich neerbuigende figuur, waarachter twee andere personen zichtbaar zijn, van wie een de abt-staf draagt; rechts, in zittende en liggende houding, drie bedelaars aan een kerkportaal, waarvan de grauwe architectuur even wordt aangeduid. Men lette weder op de indeeling van het links (de abt met de twee even zichtbare figuren achter hem) tegenover het rechts (de paupers in hun vale lompen, tot wie het medelijden uitgaat). Ook hier zijn de kleuren, voor zoover dat te beoordeelen is, krachtig schoon gedempt. Het bruin is overheerschend, door een enkele vlak van rood (een liggende muts op den voorgrond) even verlevendigd. 't Lichteffect van toorts of kaars ontbreekt; een daglicht valt grijs en loom als tusschen hooge huizen.

San Calisto (in Trastévere) is een overoude kerk, hersteld en inwendig vernieuwd door Paulus V (Borghese). Toen hij om zijn zomerpaleis op 't Quirinaal te kunnen uitbreiden, 't klooster der Benedictijnen, dat zich daar bevond, met bijbehoorende kerk liet afbreken, kregen de paters de kerk van San Calisto met het aangrenzende kardinaalspaleis in ruil. De restauratie werd aan Orazio Torrigiani opgedragen. Aan 't paleis viel weinig te verbouwen; aan

(¹) Het stuk te Petrograd is in mijn herinnering aanmerkelijk donkerder dan dat te Rome; het exemplaar te Weenen staat mij als kopie voor den geest; dat te Londen ken ik niet. In zijn later leven maakte Honthorst zeer dikwijls herhalingen van zijn werken, vooral van portretten; maar het zou eigenaardig wezen als hij met die „werkwijze" reeds in Italië was aangevangen.

(²) Filippo Titi, *Ammaestramento* (1686) p. 38: „. . . , e quello dell altare a mano destra si crede di Monsù Gherardo."



Afb. 6. — G. HONTHORST: De Onthoofding van Johannes den Dooper. (S. Maria della Scala, Rome).



Afb. 7. — G. HONTHORST: Zelfportret (1655).
(Rijksmuseum, Amsterdam).

de kerk werd blijkbaar niet veel ten koste gelegd. De gevel bleef kunsteloos, het inwendig vlak en eenvoudig, met plafondschildering van een derderang-kunstenaar en langs de wanden een povere marmernabootsing. Hoofdzaak der versiering waren twee nieuwe schilderijen boven de beide zij-altaren. Indien het rechter daarvan inderdaad aan Honthorst werd besteld, dan hebben wij hier een klaar bewijs voor oogen, hoezeer Paulus V de „Fiamminghi" voortrok, want boven het linker altaar prijkt een merkwaardig stuk van den raadselachtigen „Giovanni Bilivert", den Maastrichtenaar, op wiens persoon en werken het de moeite waard zou wezen in dit tijdschrift nog eens terug te komen.

Meer beweging, meer „daad" dan in de beide laatste stukken valt op te merken in het negende altaarstuk, dat ter bespreking nog overblijft en dat lang als *het* meesterwerk van Honthorst te Rome gegolden heeft (afb. 6). Het is de „Onthoofding van Johannes den Dooper" in Santa Maria della Scala, een werk dat reeds door Sandrart als een „fürtreffliches Nachstück" geprezen is (¹). Alles wijst er op, dat dit schilderij moet ontstaan zijn tusschen de „Bespotting" in Santa Maria della Concezione en het „Verhoor van Christus" in Santa Croce. Het stuk was in de XVIIde eeuw ook onder de Italianen beroemd, zooals uit verschillende uitspraken blijkt (²). Van de Nederlanders was Willem Schellinks zeker de eenige niet, die bij zijn bezoek aan Rome, in 1667, het doek van zijn collega ging zien en er, schoon er zooveel kunstschatten om hem heen te bewonderen waren, met kennelijke ingenomenheid kennis mede maakte. „Hij (Schellinks) meld in 't bijzonder dat hij in de kerk Madonna della Scala, of L. V. der Trappen, een kunstig stuk gezien heeft van Honthorst, zijnde kaarslicht, verbeeldende de Onthoofding van Johannes" (³).

(¹) *Teutsche Academie* (1675) II, p. 303.

(²) Filippo Titi, *Ammaestramento* (1686) p. 33: „Nel quadro delle prima capella a mano destra vi è la Decollatione di S. Gio. Battista espressa da pennelli di Gherardo Fiamingo, opera molto piaciuta." — En reeds vroeger Gio Pietro Bellori, *Le Vite de' pittori, scultori et architetti moderni* (Roma 1672) p. 216, achter het leven van Caravaggio: „Gherardo Honthorst nato in Utrecht venne a Roma quando fioriva la maniera del Caravaggio; da quella forza di oscuri si diede ad imitare le notti a lume di fuoco. Vedesi di mano di Gherardo nella Chiesa della Scala il martirio de S Gio. Battista ginocchone con le mani giunte aspettando il colpo del manigoldo, che alza il ferro per troncargli la testa. Tutte le figure in bellissimo modo si rischiarono alla face notturna, essendovi una vecchia che per far lume sporge avanti il braccio con una torcia, la quale illumina la spalla del Santo ignudo fino al petto col mantello rosso, e nella riverberatione e forza del lume si tinge di rosso il volto crespo della vecchia stessa, essendovi appresso la figlia d'Herodiade in vago e leggiadro habito succinto da ballo, e col disco posato al fianco." Andere werken van Honthorst vermeldt deze schrijver niet.

(³) *Schouburgh*, 2e druk (1753) II, p. 267. — Vgl. Dr. Corn. Hofstede de Groot, *Arnold*

Het werk is geplaatst in de eerste kapel rechts van de tot erger kwistigheid dan die van laat barok verhaspelde kloosterkerk der Carmelieter Barrevoeters. Hoewel de kapel ondiep is, laat de belichting te wenschen over. In het midden van den voorgrond knielt St. Jan; rechts staat de beul die, den bijl boven 't hoofd opheffende, den doodelijken slag zal toebrengen; links, lichtelijk nieuwsgierig bij 't toezien, het dochtertje van Herodias in feestdos met gepluimden hoed, den zwaren zilveren schotel onder den arm houdende. Naast haar een oude vrouw die met een toorts bijlicht en die, trots kostbare kleeding, eer een voedster dan de moeder moet voorstellen. Achter den beul is nog een knaap zichtbaar, die een brandende lantaarn naast zich op den grond heeft staan. Boven een van links neerzwevende engel met een groenen krans in de uitgestrekte hand.

De kleur is warmer dan op de „Bespotting", rijker dan op het „Verhoor". Het geheel is donker, maar rood en bruin domineert; het lichteffect is meer gecompliceerd en inderdaad „kunstig". De mantel van St. Jan is warm-rood, het kemelsharen kleed daaronder niet grauw maar rosbruin. Van een gedempt turkoois-blauw is de rok van het meisje, het lijf dat zij draagt is wit. De voedster draagt een overkleed van bleeker blauw met bruin bont bezet, de zijden mouwen zijn roodviolet geschakeerd. De lendendoek van den beul, wiens schonkig naakt lijkt op dat van een slachter, is gestreept met een moorsch patroon op vuil wit. De achtergrond is diepbruin, donker; 't oog dringt er nauwelijks door, en de engel komt er niet tegen uit: hij maakt deel uit van den schemer, zonder daarin op te gaan. Men wordt zijn aanwezigheid gewaar meer door zijn deelnemen aan de „actie" dan door de kleur.

Die actie is niet geweldig of bruusk: de elkaar ontmoetende bewegingen van den bijlheffenden beul en den kransreikenden engel heffen elkander als 't ware op, geven door de gelijktijdigheid een zeker evenwicht van het gefixeerde katastrophische moment, de angst suggereerend voor hetgeen in 't volgend oogenblik geschied, onherroepelijk zal zijn. Dit is niet de handeling in de bedrijvigheid van een voorbereiding, of in de starheid van haar duur, maar op het toppunt van een noodlottige beslissing, waarbij de berustende, biddende houding van den heiligen martelaar treft als een getuigenis en de palm der eeuwige glorie voor den geloovigen toeschouwer een bevrediging beteekent.

Door Guiseppe Longhi werd nog in 1806 een gravure naar dit altaarstuk uitgegeven, doch als zijnde een werk van — Gerard Dou.

Houbraken und seine „Groote Schouburgh" (Quellen-studien I) Haag 1893, p. 51, ook over Schellinks' dagboek.



Afb. 8. — GIUSEPPE LONGHI: Gravure naar Honthorst's Onthoofding van Johannes den Dooper (1806).

't Kaarslicht en de voornaam stichtten de verwarring (afb. 8). De prent geeft het origineel in spiegelbeeld weer en zonder den zwevenden engel. Niet duidelijker dan door dit weglaten kan men bij vergelijking zien, hoe meesterlijk de oorspronkelijke compositie is, en hoeveel die door de verandering is komen te derven. De besloten kelderruimte om de figuren is bovendien bijgemaakt.

Nu wij bij dit altaarstuk, een meesterwerk, stilstaan als 't laatste der negen, die in deze bijdrage werden besproken, en wij denken terug aan het groote werk te Albano, ook een meesterwerk, waarmede dit opstel begon, dan is het nuttig ons af te vragen en na te gaan, waardoor schilderijen als deze worden gekenmerkt, vergeleken bij hetgeen de Hollandsche school tot dusverre op 't gebied van het „historiestuk" tot stand bracht. Met andere woorden: wat heeft Caravaggio's werk (tusschen 1610 en 1620) aan Honthorst geschonken, wat deze „van huis uit" niet of niet dan in mindere mate bezat. — En antwoord zoekende op deze zeker niet ongewichtige vraag merken wij op: een intensere observatie, een feller leven van den kunstenaar tegenover de werke-

lijkheid, een niet meer geconstrueerd maar een persoonlijk contact — geleefd en beleden — met de uit te beelden realiteit. Bij het uitbeelden worstelt zich een streven omhoog naar echtheid, naar oprechtheid; niet meer wordt volstaan met het nauwgezet op doek brengen van denkbeeldigheden of dingen „geordonneerd" en „geacheveerd" tot een vereischte voorstelling.

Dit wat het uiterlijk aangaat, en wat het sentiment betreft worden wij gewaar, hoe de kunstenaar niet meer onbewogen wil blijven tegenover zijn stof, op de academische wijze der late romanisten, hoe hij niet meer genoegen neemt met het classificeeren van aandoeningen, doch ook hier de onmiddellijkheid beoogt, zonder schroom ook het leelijke, in beeld te brengen, wanneer het mooie „onwaar" mocht zijn. Inhoud gaat boven welgevalligen vorm, en ook bij het weergeven der actie wordt de grootst mogelijke natuurlijkheid betracht, zelfs ten koste van wijding. Al het „aangename", dat buiten echtheid en natuurlijkheid valt, wordt als zijnde van minder gehalte ter zijde geschoven. De techniek wordt, overeenkomstig deze opvattingen, robuust en uit het streven om aan kracht te winnen is de voorliefde te verklaren voor lichteffecten, die immers contrasten scheppen en verscherpen. Deze gezochte, geforceerde tegenstellingen worden door Honthorst, bij ietwat eenzijdige navolging van Caravaggio, en in *eerste* instantie, gevonden in de flambouw- en kaarsverlichtingen, waar Rembrandt met zijn „lichtend bruin" het vraagstuk, in *tweede* instantie, tot een hoogere, edeler oplossing bracht. Onder het licht van fakkels en kandelaars worden de trekken scherper, de groeven dieper, de oogkassen donkerder; plooien en lichaamsvormen krijgen meer relief. Onder het licht van het genie gaat het alles leven in een eigen schoonheid, die het aan een vlam ontleende schijnsel niet meer behoeft. Doch de ingenomen positie tegenover de werkelijkheid blijft principieel dezelfde.

In het groote schilderij te Albano was Honthorst, wat belichting aangaat, boven de „eerste instantie" reeds uit. Hij heeft er een belangrijke schrede voorwaarts gedaan. Doch hij is lang geen Rembrandt en in zijn St. Paulus is hij van de rechte baan al weer deerlijk af.

De negen altaarstukken nog eens rangschikkende zien wij, dat zij in drie groepen zich als van zelf indeelen:

I. De „Beweening", de „Bespotting" en de „Mishandeling" van Santa Maria in Aquiro, ontstaan gedurende de eerste jaren van het verblijf te Rome, bij benadering omstreeks 1612.

II. De „Bespotting" in Santa Maria della Concezione, de „Ont-



Afb. 9. — G. HONTHORST: Muziekmakend Gezelschap. (Galleria Borghese, Rome).

hoofding van Johannes" in Santa Maria della Scala en „Christus voor den Hoogepriester" in Santa Croce in Gerusalemme, alle drie kenmerkende nachtstukken, die naar men gissende kan aannemen in de aangegeven volgorde en om en bij de jaren 1614—'16 ontstaan zijn.

III. De altaarstukken in San Calisto en bij de Capucijnen te Albano, waarvan het eerste niet volstrekt zeker is, maar het laatste gesigneerd en gedateerd op 1618. Bij deze derde groep sluit de „St. Paulus" in Santa Maria della Victoria zich aan, hoewel dit werk naast de andere eenigermate op zich zelf staat. Het is vermoedelijk wat later geschilderd dan het stuk te Albano — dat er door het engelkoor het meest mede verwant is — waarschijnlijk dus tusschen 1618 en 1620.

En nu tot besluit een enkel woord over de werken van Honthorst, die zich niet in kerken bevinden of vroeger zich bevonden. Het in zijn tijd zoo geprezen schilderij in het paleis van den prins Giustiniani, bekend als „Christus voor Pilatus", werd boven reeds vermeld. Rufini in zijn „Guida di Roma" van 1858 spreekt van een ander nachtstuk: „Christus in Gethsemane" in het Palazzo Spada. Dit werk hangt echter niet meer in de (ontoegankelijke) familieverzameling en voor zoover ik mocht nagaan ook niet meer in de particuliere vertrekken. Dezelfde Rufini noemt een ander verdwenen werk in het „Collegio Romano"

der PP. Jezuïeten, maar vergeet te zeggen wat het voorstelde. In 1871 werd dit gebouw door de regeering van het Koninkrijk Italië met den heelen inboedel gesequestreerd. De beste kunstwerken werden naar „elders" overgebracht. Op dezelfde wijze verdwenen de drie werken van Dirk Helmbreeker uit het huis der Jezuïeten te Napels.

Talrijke schilderijen van „Gherardo della Notte" of aan hem toegeschreven, worden nog in de verschillende musea te Rome aangetroffen. In de Galleria del l'Accademia di San Luca is een „Zangeres" bij kaarslicht, van weinig belang, en in de Galleria Nazionale d'Arte Antica een „Vergankelijkheid", dergelijke vrouwelijke halffiguur, maar met uitvoeriger bijwerk: Een jonge vrouw, levensgroot, met witten hoofddoek en in rood gewaad, zit, links, aan een tafel, aanziende. Voor haar een doodshoofd, waarop zij met de rechterhand wijst, en een weegschaal. Rechts ter zijde op de tafel een koperen olielampje, geplaatst op een paar boeken. De vlam weerkaatst in een vierkanten spiegel, dien zij met de linkerhand rechtop houdt. Het typische stuk is zeker in de *eerste* periode van 's meesters verblijf te Rome ontstaan en afkomstig uit de familieverzameling Torlonia. In het magazijn van ditzelfde „Rijksmuseum" hangen nog een paar hoogst twijfelachtige stukken (waaronder een „Judith en voedster met 't hoofd van Holofernes") blijkbaar van de hand van middelmatige navolgers. Van zulk een navolger zag ik nog onlangs bij een kunsthandelaar te Rome een „Allegorie van de Nacht": een sluimerende vrouw met attributen bij mislukt kaarslicht.

In de Galleria Borghese bevinden zich twee zeer goede en kenmerkende stukken van den meester, uit zijn latere, Hollandsche periode. Het eerste is een „Musiceerend Gezelschap", zooals Honthorst er verscheidene schilderde en sommige van zijn leerlingen als Terbrugghen, na hem. Een schilderij als dit mag gelden als een verdienstelijke proeve van zijn gangbare kunst (afb. 9). De emotie is er vrijwel uit. Een dergelijk werk met halffiguren van Caravaggio, als dat met de „Valsche Kaartspelers" wordt noch in de expressie noch in de technische hoedanigheden zelfs maar benaderd.

Het tweede stuk, voorstellend „Susanna en de Ouden" is door opvatting en gehalte oneindig merkwaardiger (afb. 10). Zijn in het „Muziekmakend Gezelschap" de tinten afgemeten, in hoofdzaak bruin en grauw, hier is alles levendig en fleurig. Het stuk is buitengewoon geslaagd van teekening en van beweging, zonder eenige schoolsche correctheid of verveling. Honthorst staat hier waarlijk naast de Venetianen eener vorige eeuw, die steeds met eenige voorkeur het thema hebben behandeld. Zelfs Veronese komt voor den geest. Zulk een



Afb. 10. — G. HONTHORST: Susanna en de Ouden (1655).
(Galleria Borghese, Rome).

schilder doet Honthorst echter niet na. Hij is hier op het laatst van zijn leven nog eens geheel zich zelf, steunende op zijn in drukke praktijk verkregen bedrevenheid. Het doek is namelijk voluit gesigneerd en gedateerd op 1655, hetzelfde jaar waarin het knap-droge zelfportret in het Rijksmuseum geschilderd werd (afb. 7). De meester overleed te Utrecht 27 April 1656.

Voor ons is deze Badende Susanna van gewicht, omdat hier van bruinschilderen geen sprake meer is. 't Is alles kleur en ditmaal van de beste. Helder, gloedvol rood is de mantel van den meest linkschen verleider. 't Licht is geen effect, doch zit zoowaar *in de kleuren zelf*. Anders is dit een geheim der Venetianen en van de allerbeste Vlamingen. Hier is een Noord-Nederlander die het evenzeer toont te verstaan. Men begrijpe mij wel: een Nederlander, die niet het donker doet lichten of gloeien in warmte van toon, maar die de kleur laat schallen als ten feest. Honthorst is gekomen tot dit ontegenzeggelijk *fraai* resultaat door zijn meesterschap. 't Waarnemen zit er nog in. Het „naturalisme" geeft er een schreeuw uit den open mond; maar de nacht van Caravaggio is opgeklaard tot een helderen dag. 't Licht van dien dag is in andere werken dikwijls strak en nuchter, want de meester boette als mode-schilder te veel van zijn goede eigenschappen in. Maar de „Susanna" hangt te Rome om te bewijzen, dat de schilder die daar eenmaal met

groote toewijding en werkkracht zijn altaarstukken schiep, ook later, in zijn goede oogenblikken en als hij slechts wilde, iets tot stand vermocht te brengen, dat zoowel deugdelijk is als belangwekkend.

Een derde werk in de Galleria Borghese, voorstellende „Loth en zijn dochters" werd langen tijd aan Honthorst toegeschreven. Het is echter niet van hem doch van den schilder Archita Ricci uit Lucca, misschien de beste van de Italiaansche navolgers, wiens werken — nachtstukken met kaarslicht, uit den treure — gewoonlijk met die van onzen meester verward worden (1). Een kopie of herhaling naar dit werk hangt, nog steeds als „Gherardo della Notte" in de Galleria Doria. Aldaar vindt men ook een zestal andere twijfelachtige kaarslichteffecten op zijn naam.

Buiten Rome is Honthorst te Florence vertegenwoordigd door de beide zeer bekende nachtstukken in de Uffizi: de „Geboorte met de twee engelen" en de groote „Aanbidding der Herders". Voorts ziet men in dit museum ook drie stukken met tafelende en musiceerende gezelschappen, waarvan er echter twee aan navolgers moeten worden toegeschreven. Een „Gevangenneming van Simson" bij toortslicht, in de Koninklijke Pinacotheek te Turijn, wordt met andere werken, waaronder zes te Napels en drie te Messina, door H. Voss op goede gronden aan Mattheus Stomer toegeschreven (2). Onder Honthorst's leerlingen is hij een van de beste en in dit verband vermeldenswaard, omdat hij voornamelijk in Italië werkte en daar naam maakte.

Gerard Honthorst, die te Rome werkzaam was vóórdat de Nederlandsche Schildersbent zich aldaar vormde, is voor ons belangrijk door de bijzondere plaats welke hij inneemt. Hij is het die het Hollandsche element, men kan haast zeggen de „Hollandsche school" heeft voorbereid, zooals die zich in de XVIIe eeuw te Rome op eigenaardige wijze vormde. Tot omstreeks 1610 hadden de Vlamingen den toon aangegeven. Late romanisten als Franckaert en Mijtens hadden bloeiende ateliers gehad, en Paulus Bril leefde nog tot 1626. Honthorst echter slaat een anderen weg in dan zij, den weg waarop latere Hollanders als Pieter van Laer en Jan Asselijn hem zouden volgen. Deze mannen maken geen altaarstukken meer; dat laten zij vooreerst aan de Academie over en aan een enkelen Vlaamschen bentbroeder, die zich met St. Lucas kon verstaan; maar zij blijken uit hetzelfde hout gesneden.

Rome, Juni—Juli 1916. G. J. HOOGEWERFF.

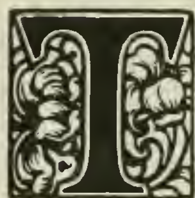
(1) Vgl. Lionello Venturi in *Rassegna d'Arte*, 1910.
(2) *Monatshefte für Kunstwissenschaft*, 1909, p. 996.



KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:

ENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN EN TEEKENINGEN DOOR PAERELS. KUNSTHANDEL EISENLOEFFEL. De Belgische schilder Paerels werd reeds in deze kolommen vermeld. Nu hij echter voor den dag komt met een groote verzameling van zijn werken, waarbij ook de allerlaatste aanwezig zijn, verdient hij meer aandacht, welke van zelf tot meer waardeering voert. Hij moge van geboorte een Noord-Nederlander zijn, zijn kunstenaarsschap heeft zich blijkbaar geheel gevormd naar de Vlaamsche school en natuur, zelfs zoozeer, dat hij de opener, blijder en lichter kijk op de natuur meevoert in Holland. Deed niet de te vroeg ontslapen Rik Wouters evenzoo? — Doch waar deze zich reeds een meester toonde, wiens hand aan al zijn kleurig werk leven en bezieling wist mee te deelen, — daar is Paerels' kleurzin nog onzeker, is de schittering nog niet volkomen aesthetisch beheerscht, is de uiterlijke weelde van verven nog niet samengebonden tot harmonie. Van al die uiterlijkheden, in de natuur, in het stilleven, in naakt en gekleed model, zien wij toch slechts de teekens, welke eene innerlijke beteekenis hebben samen te stellen. Hoe dikwijls hij ook verrukt mag zijn door licht en kleur, door de pracht der dingen, wij wenschen dat hij nog dieper tast, nog vaster grijpt en nog wijder omvamend ons door den schijn heen het wezen der dingen toont. Want zijn wil is goed; maar zijn prachtlievendheid is verleidelijk, — en voor hem niet zonder gevaar. En toch, met wat een lichte en kleurige pracht verrukt hij ons reeds!

Maar zien we hem den laatsten tijd niet ernstiger werken? Wat coloristen nog al eens verwaarloozen, de vorm der dingen, de teekening, onderzoekt hij nauwkeuriger, en het is zeker, dat slechts zorgvuldige studie van binnenhuis en landschap, stilleven en figuren hem tot het meesterschap kan brengen. Wellicht zal zijn colorisme, gestemd op den Hollandschen toonaard, voller van klank en rijker van beteekenis worden. Zijn werk zal dan niet slechts vluchtig bekoren, maar ook dieper ontroeren.



DE ONAFHANKELIJKEN. TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN, ENZ. Het gebouw der Onafhankelijken is als een dolhuis!

De dwaasheid, de razernij, de verveling en de wanhoop, de beuzelarij en de mallotigheid, de kinderachtigheid en de kindsheid, de idée fixe en de paranoia, — zij staren u aan met open oogen of zij loenschen met verstolen blikken, zij willen u verwarren en verbijsteren... Is dan de criticus de gekkendokter, de critiek de remedie? Doch hoe hopeloos staat het er voor met bijna al deze gevallen!

Een jury-looze tentoonstelling beteekent, dat een ontal van dilettanten hunne voortbrengselen van wansmaak of smakeloosheid, beginners hun eerste proeven van mislukking en betweterij, verdwaasden hunne wanschapen verbeeldingen, alle ongeroepenen hun werk uit het duister halen om het te mogen plaatsen in het licht der openbaarheid. En daartusschen profiteeren enkele werkelijke schilders van de tegenstelling, om hun werk gunstig te doen afsteken.

Het is waar: menig moderne stad heeft,

architectonisch — niet picturaal — beschouwd iets, dat op eene tentoonstelling van onafhankelijken gelijkt. Doch stel u een reuzenconcert voor, waar ongeroepenen hun instrumenten meebrengen.... Welnu zulk eene kakophonie is dit feest der Onafhankelijken.

Moet ik weer de figuur van dien ouden Wijze oproepen, die bij klaren dag dwars door de menigte met een lantaarntje zocht naar menschen. Slechts deze lichtzijde is te ontwaren aan dit gruwelijk vertoon van stelselloosheid: verborgen talenten kunnen aan 't licht komen.

Welnu dan: het licht viel op Boot, Collette, Van Doesburg, Gerdes, Grauss, Leyden, Nannenga, Tielen, Leo Visser en Zobel. Het is mogelijk dat nog meer Talenten aanwezig waren. Wie vergeten is, bedenke dat het zelfs Diogenes moeilijk viel zich niet in de menigte te verliezen.



„VEREENIGING TOT BEVORDERING DER GRAPHISCHE KUNSTEN". TENTOONSTELLING IN „'T BINNENHUIS". We hebben in deze kolommen, waarin de beknopte kritische kroniek van 't kunstleven wordt opgeteekend, nog niet gewag gemaakt van deze Vereeniging, welke eene werkelijk te veel in 't gedrang geraakte kunstsoort tot hoogeren bloei en meerdere waardeering wil brengen. Het kleurige, zich dikwijls opdringende, schilderij, omkaderd door een breed loofwerk van goud, heerscht bijkans oppermachtig, niet slechts in museum- en tentoonstellingszalen, maar ook in menig binnenhuis. Het spreekt van zelf, dat de kunsthandel zich naar dat algemeene streven richt. De graphische kunsten (ets- en droge-naaldkunst, gravure en houtsneê) zijn, evenals de teekening in zwart, te bescheiden om te kunnen heerschen. Menige stille in den lande heeft intusschen zijn boeken met oude graphische kunst, zijn portefeuille met gravures en etsen, waarnaast teekeningen en schetsen van levende meesters geenszins misstaan. Een decoratieve teekening van Toorop b.v. zou niet zoo vreemd afsteken bij een houtsneê van Dürer uit de Openbaring van Johannes.

Was hier van de Vereeniging nog geen nota genomen, van enkele harer leden, b.v. Graadt van Roggen en Van der Valk, meer dan eens. Wat is de eerste een knap etser! Onweerstaanbaar maakt hij zich van onze bewondering meester, omdat vakkennis slechts het middel is tot uiting van zuivere kunstzinnigheid, degelijk Hollandsch van natuur, doortrokken van een fijne romantiek. — Hoe verrassend zijn daarnaast weer Van der Valk's losse en zwierige, doch zeer gevoelige etslijnen, waaruit innige Hollandsche landschapjes u toeblinken. Er komt meer vastheid en kracht in zijne teekening; en wat blijkt ook hij een kranig etser, in 't bijzonder in de merkwaardige stillevens.

De droge-naaldkunst van Lodewijk Schelfhout sluit waardig aan bij zijn zeer modern schilderwerk, waarin hij nog worstelt met het geestelijke, dat hij tracht zinnelijk in krachtige trekken uit te beelden Het wekt dramatische stemming. Hij bereikt nog niet steeds wat hij wil Misschien, dat hij in decoratieve banen het ongebreidelde van zijn willen en bedoelen leert beteugelen.

Wij noemen nog Jan Boon, Harting, Haverman, Moulijn, Nieuwenkamp en Mej. de Vries



DE VOLSTREKT MODERNEN TENTOONSTELLING VAN SCHILDERIJEN, ENZ. MARNIXSTRAAT 402. De „volstrekt Modernen" zijn — alphabetisch geschikt — Bernard Canter, Bernard Toon Gits, Laurens van Kuyk, P. C. de Moor en Paul Schultze.

Er is een wedstrijd in modernisme in het oude gilde van Sint Lucas. Nieuwe vaandels, nieuwe leuzen, strijdkreten, wangunst, ruzie en... veel stof. Voorbijgangers, de neutralen, dwarrelt het stof om 't hoofd. Is er vandaag een moderne, dan is er morgen een nog moderner en overmorgen treedt de modernste der gildebroeders naar voren. Waar moet dit heen: naar welk lichtend of duister doel? Liever dan den ouden beproefden weg te gaan of naarstig eigen wegen te houwen in het hooggebergte der schoonheid, ziet men velen zich storten in wildernissen van eigendunk en afgronden van eigen-waan.

Er is een climax, niet in kunstvermogen, maar in het verlangen om zichzelf de uiterste, de laatste, de volstrekte moderniteit toe te kennen. En toch: stellig werd reeds één hunner

geplaagd door den bangen droom, dat er zich een roemruchte kring gevormd had van modernen in den meer volstrekten zin; en bij zijn ontwaken zag hij met den grootsten schrik — in een advertentie in het morgenblad —, dat er een kunstenaarsbent was opgestaan, doortrokken van moderniteit in den meest volstrekten zin...

Den schilder De Moor kennen wij reeds sedert vele jaren als een idealistisch-romantisch schilder, wiens bereiken, zelfs in zijne afgewerkte schilderijen en teekeningen, beneden het hooge doel bleef, maar die althans waardeerbare kunst gaf. Soms verhief hij zich ver boven het middelmatige. Hij is werkelijk een persoonlijkheid, wiens werk meer belangstelling verdient. Intusschen is hij niet moderner en zeker niet beter dan 10 of 15 jaar geleden.

Men moet Paul Schultze, die nog heel jong schijnt, zeker geen talent ontzeggen, maar het komt ons toch voor, dat hij, die het meest schilder is, meer van ... één ouderen meester, b.v. Breitner, kan leeren dan van alle nieuwlichters te zamen.

Voor Laurens van Kuik zie ik slechts heil in de decoratieve richting, en misschien ontwikkelt zich B. Toon Gits ook daarin het verst. Beiden trachten aan de lijn de hoogste expressie te geven.

Canter's stippel-methode beschouwen we voorloopig nog als eene werk-hypothese, en zijne proeven lijken me niet veel meer dan pogingen van een dilettant.

De door deze kunstenaars uitgegeven brochure over Moderne Schilderkunst schijnt bestemd te zijn voor ondeskundigen.



SCHILDERIJEN EN TEEKENINGEN VAN NEDERLANDSCH OOST-INDIË DOOR ED. GERDES. LARENSCHE KUNSTHANDEL. (Dec. 1916). Wie in het wezen van een landschap doordringt herkent... zichzelf. We behoeven niet eens groote namen te noemen als Ruysdael. Landschapschilders van alle tijden en alle gading, ook een moderne als Vincent van Gogh, allen verloren zich in de natuur, om zich daar weêr te vinden: eigen wezen spiegelt zich in het wezen der natuur, en de stemmingen der natuur, haar blijheid of weemoed, haar grootheid of geheimzinnigheid, — zij zijn menschelijk, zooals een kunstenaar menschelijk is, d. i. zeer persoonlijk en toch algemeen-menschelijk, omdat het persoonlijke doortrokken is van eene zinnelijk-geestelijke schoonheid. Wij zoeken „paysages de l'âme...” Als in het landschap het persoonlijke ontbreekt, dan spreekt het niet tot ons en ontroert het niemand.

Of het een Waringin op Tjandi is of een Bergmeertje bij Lembang, dan wel een Boschweg bij Buitenzorg en een Bergweg in de Preanger, het toeristen-genoegen, dat in moderne kleurigheid zich vermeit, is ook ons aangenaam; maar het boeit ons niet en ontroert ons zelfs niet een vluchtig oogenblikje. Maar toch, wat een aangenaam reisgezel moet de schilder Ed. Gerdes zijn, en hoe handig weet hij, naar den eisch der moderniteit, in breede vegen van kleur naast kleur, de zonzij van 't Indische landschap tegen kleurige schaduwen te doen glanzen. En dan moeten we erkennen, dat hij éene stemming althans in zichzelf zag lichten: jeugd en zonnige blijheid. En dit licht stralen vele schilderijen uit. Een Vallei b.v. (no. 59) in bijzondere mate: het is een gaaf stuk werk, zuiver van kleur, vast van bouw, knap in 't kader gesloten. En een Studie (71) is zelfs fijn van zin, bekoorlijk, een belofte van de stemmigheid, van den zielestaat, waarin men zoowel den kunstenaar als... het andere, het zij landschap of portret, waarin zij spiegelt, zou willen herkennen. In portretten ziet men niet allereerst den schilder zelf, zoekt men hem niet, ten minste..., en zoo is de Heer Gerdes daarin wel eens gelukkig, b.v. in het portret zijner zuster (54).

Het schijnt, dat de kunstenaar in zijne teekeningen zich zal verdiepen door ernstig werken en zoeken,... naar de ziel van Indië? Of deze met zijn ziel zal overeenstemmen? Het is wel te betwijfelen! D. B.



MUSEA & VERZAMELINGEN



DE FRANS HALS VAN AKERSLOOT. (PORTRET VAN PASTOOR STENIUS). NOODIGE TOELICHTING EN TERECHTWIJZING. Sinds in den laatsten winter de restauratie van het hierboven genoemde portret werd ondernomen, zijn er in onze vaderland-

sche pers allerlei berichten verschenen, welke de ondergeteekende als zeer onvolledig en volkomen onjuist heeft moeten terechtwijzen door een opstel, geplaatst in het maandschrift *De Katholiek* van Maart ll. (Deel CXLIX blz. 233—39).

Desniettegenstaande vond ik in het November nummer van *Onze Kunst* (blz. 135—37) een deel dier verkeerde berichten nog weer herhaald in een artikel, geteekend J. Z.

Ik las daarin als volgt: „In het Bisschoppe-„lijk Museum te Haarlem hing sedert jaar en „dag een geheel ontramponeerd doek in zulk „een staat van verwaarloozing dat er niet veel „meer van te zien was"

Wijl nu bij de geschiedenis van dit portret mijn persoon voortdurend ten nauwste betrokken was, moge daarom de noodige terechtwijzing hier eene plaats vinden.

Het portret werd door mij op 1 Mei 1878, toen ik, als secretaris van den Bisschop van Haarlem, bij de toediening van het H. Vormsel in de pastorie van Akersloot was, ontdekt onder eene verzameling van een negental portretten, die op den pastoriezolder bijeen stonden. Ze waren, als van zelf spreekt, in min of meer verwaarloosden staat; doch het portret van Stenius was niet slechts uit de lijst geraakt maar lag geheel los en gekreukt terneer tusschen de andere

Wijl nu in dienzelfden tijd de kunstwereld in de volle beweging en ontroering was, die de vóór en tegen besproken verkoop der portretten van het Berensteyns-hofje te Haarlem had opgewekt, zoodat ik onder die omstandigheden vrij wat gevaar duchtte voor verleidelijke aanbiedingen en verlies van vaderlandsch kunstbezit, wist ik te verkrijgen, dat het gehavende doek eene plaats zou ontvangen in het Bisschoppelijk Museum te Haarlem. Aldus geschiedde: het doek werd voorzichtig van stof en vuil ontdaan en aan de verf werd, zooals men 't noemde, nieuw voedsel gegeven, maar geen enkel streekje nieuwe verf werd er aan het schilderstuk toegevoegd. De Museum-Commissie begreep, dat restauratie haar taak niet was, en dat er voor het oogenblik niets beters te doen was dan ongerept te bewaren wat er van het werk des meesters nog over was. En dit was waarlijk nog niet zoo gering. Immers juist de voornaamste deelen van het portret, hoofd en handen, hadden gelukkig nog het minst geleden. Ik begrijp daarom heel niet, hoe J. Z heeft kunnen schrijven: „in zulk een staat van verwaarloozing dat er niet veel meer van te zien was".

Er volgt: „Wel wist men, dat het een Hals moest wezen, maar behoorlijke aandacht was er misschien toevalligerwijze eigenlijk niet aan besteed". Dit is al zeer onjuist en tevens onbeholpen uitgedrukt. Van het eerste oogenblik der ontdekking wist men dat het stuk een Frans Hals was.

Het portret kwam in het Bisschoppelijk Museum tentoonhangen, uitdrukkelijk door een aangehangen kaart kenbaar gemaakt en in den Museumgids beschreven als door Frans Hals geschilderd. Het heeft daar altijd een eereplaats gehad, en was, vooral in de groote zaal van het tegenwoordige gebouw in de S. Jansstraat, sedert 1893, alzoo 21 jaren lang, met uitstekend zijlicht ten volle zichtbaar

Eindelijk moet ook nog de volgende geheel onjuiste voorstelling volstrekt worden afgewezen. J. Z schrijft: „Men was zich daar" (in de pastorie van Akersloot) „langen tijd „niet bewust zoo iets kostbaars in bruikleen „te hebben afgestaan, maar nu het stuk be-„langrijk blijkt, wil het kerkelijk bestuur het „gelukkig niet verkoopen; maar wel moet „het naar de oude afgelegen pastorie terug" Waarheid echter is, dat het *Registrum memoriale* der parochie de bewaargeving van het portret op het jaar 1878 vermeldde, en dat het officieele stuk dier bewaargeving in het kerkarchief berustte, gelijk ook de briefwisseling in 1878 door mij met den toenmaligen pastoor gevoerd En zoo heeft dan ook de tegenwoordige, in 1913 benoemde titularis H. J. G. van Baaren, juist door de kennisneming van zijn memoriaal-register en van den kerkinventaris (van zelf een der eerste bemoeiingen van een nieuwen herder) al aanstonds kennisgedragen van het portret als bezit zijner parochie; maar hij is, gelukkiger dan zijn laatste voorgangers, in staat geweest over de middelen te kunnen beschikken, die de restauratie van Stenius en van de verdere verzameling zullen veroorloven

Overveen. Huis „Duinrust" J. J. GRAAF.
27 November 1916.

Wat de heer Graaf hier publiceert, is geheel overbodig. Niet alleen om de onbelangrijkheid zijner mededeelingen — een kunsthistorische kwestie raakt hij geen oogenblik — maar ook, omdat hij hetzelfde reeds in den breede in het laatstverschenen Bulletin van den Oudheidkundigen Bond heeft verteld. Ik hoop in dat tijdschrift de gelegenheid te hebben, zijn opmerkingen te weerleggen. J. Z.



HET GENETISCHE PROBLEEM VAN DE NACHTWACHT [1]

IV. DE COMPOSITIE

Inleiding



MET een zekere beklemdheid zet ik mij er toe dit laatste hoofdstuk op schrift te brengen. Het betoog, dat zoo lang verwijlde bij opdracht en onderwerp, bij stad en persoonlijkheden, betreedt nu onbekend terrein. Het nationale en het tijdelijke verdwijnt. Wat er overblijft lijkt een abstractie, en geeft schijnbaar weinig houvast: aesthetische waarden verdeeld over een langwerpig vlak. Wanneer we nu de vraag stellen of die verdeeling gehoorzaamt aan wetten of gewoonten, en zoo ja, aan welke, dan brengt dat noodzakelijkerwijze een onderzoek mede naar de compositie van schilderstukken in 't algemeen.

Even belangrijk als dit kapittel der kunstwetenschap is, even gering is de aandacht die het genoten heeft. Dit blijkt, daar onze redeneering in den aanvang reeds stuit op het ontbreken eener terminologie. Hetgeen voor de muzikale compositie bestaat, nauwkeurig omschreven en als vanzelf gegroeid, dat is, in de theorie der schilderkunst, zoo goed als onbekend.

De taak die voor mij ligt is ingewikkeld en zwaar. Eischt reeds de ontleding van het begrip compositie het vaststellen van nieuwe termen, voor de demonstratie van het gevondene is ons niet een eenvoudige, elementaire compositie toebedeeld, maar de verfijndste en gecompliceerdste die er ooit ontstond: Rembrandt's Schuttersoptocht. Hoogstens kunnen uit de tallooze gegevens, die ik sinds jaren bestudeerde, een korte reeks praegnante voorbeelden worden aangehaald; de omvang van een tijdschrift-artikel laat niet meer toe.

(1) Zie *Onze Kunst*, Deel XXVI, blz. 1 en 37. Deel XXIX, blz. 61. Deel XXX, blz. 29. Deel XXXI, blz. 1. (Juli—Augustus 1914, Maart—Augustus 1916 en Januari 1917).

Nog andere omstandigheden werken tot een gevoel van beklemming mee. Niet alleen is onze tijd en vooral ons land slecht geprepareerd op discussies van deze soort; maar veel van wat ik hier neerschrijf gaat dwars tegen hedendaagsche opvattingen in. Deze verschillen vindt men nergens onderstreept, omdat ik vermoed dat ze vanzelf in 't oog zullen springen. Verder zal deze verhandeling, vooral bij oudere collega's, gewend aan een afwijkenden beschouwings-trant, weinig sympathie opwekken. En wat de ruimere kring van schielijk lezende kunstvrienden aangaat, het gebruik van vreemde termen of van termen in veranderde beteekenis zal allicht aandoen als aanstellerig koeterwaalsch, terwijl teedere zielen zich zullen afvragen of dit nu de manier is om van kunst te genieten. Dit alles mag mij niet afhouden mijn inzichten en opvattingen zoo scherp mogelijk te formuleeren.

Ten slotte het meest ernstige bezwaar. Mijn kunstwetenschappelijk onderwerp grenst van verschillende kanten aan wetenschappen, waarin ik erkennen moet leek te zijn, maar wier gebied niet altijd te vermijden was. Als excuus moge gelden dat het compositie-probleem te veel omvat en te kort bestudeerd is, dan dat het nu reeds door één man kan worden opgelost. Zoo zal, om een voorbeeld te noemen, de specialist in de studie der oog-bewegingen mij wellicht op feilen kunnen betrappen; maar diezelfde persoon zal zich op zijn beurt bij het appreciëeren van aesthetische composities een buitenstaander betoonen. In al deze overwegingen ligt ook de reden opgesloten, waarom dit opstel meer constateeren zal dan verklaren, hetgeen met den aard eener voorloopige poging strookt; veel, dat uitvoerige explicatie zou vergen, wordt slechts in 't voorbijgaan aangestipt.

Een aldus opgezette studie geeft gelegenheid tot discussie en strijd. Maar ook al zou hetgeen ik neerschrijf van a tot z waardeloos blijken, in zoover het uitlokt tot tegenspraak zal het zijn doel niet missen. Want strijd en discussie over een onderwerp als dit zijn hoog noodig. Ik zie het nut niet voorbij van sommige Bas-Bol-Cuyp-Calraet-kwesties. Maar een gesprek over compositie zou dat wellicht eens profijtelijk kunnen afwisselen?

Voor één misverstand zij onmiddellijk gewaarschuwd. Niet zelden loopen aesthetische beschouwingen uit op lesjes ten behoeve van de kunst der tijdgenooten. Aan zulk een positieve beïnvloeding werd niet gedacht. Het is de bedoeling in losse trekken te laten zien, hoe de ontwikkeling van enkele gegeven compositie-schema's, door steeds verfijnder complicaties, een noodzakelijk toppunt bereikte in de Eendracht en den Schuttersoptocht.

De indeeling van deze verhandeling gaat uit van één fundamenteel onderscheid: het schilderij biedt aan het oog een vlak; hetzelfde schilderij biedt aan de voorstelling een ruimte. Achtereenvolgens zullen we de compositie-principes trachten te vinden: voor het reëele vlak; voor de irreëele ruimte.

Slechts bij uitzondering ontvangen vlak en ruimte van den kunstenaar dezelfde aandacht. In de ontwikkeling der kunst valt soms de nadruk op de verzorging van het oppervlak en dan weer op het streven naar diepte-werking. Er zijn tijden, die meer twee-dimensionaal, en tijden die meer drie-dimensionaal concipiëeren. Ook verschijnen er, op hetzelfde oogenblik of kort na elkaar, kunstenaars voor wie het werkelijke vlak hoofdzaak is, en niet de onwerkelijke ruimte, en omgekeerd. Er zijn zeldzame oogenblikken bij zeldzame meesters, dat beide concepten geheel in evenwicht zijn. Zoo bij Leonardo en bij Rembrandt. Soms aanschouwen we, in één kunstenaarsleven, het sterker worden der vlak-conceptie ten koste der ruimte-conceptie, of omgekeerd. De individueele aanleg gaat soms met den tijd mee, soms er tegen in.

Wie de gewoonte heeft met het oog hierop de schilderkunst te beschouwen, leert onderscheiden waar de kunstenaar in de eerste plaats naar streefde: de imaginatie in de ruimte te doen binnendringen, of den blik te leiden over het oppervlak. Wel wordt ten slotte in beide gevallen een vlak met kleur en lijnen bedekt; maar men late zich door dit schijnbaar identieke resultaat niet verwarren. Hetgeen werd vastgelegd is in het eerste geval overwegend als ruimte-verschijning opgevat; in het andere geval is het, nog voor dat de hand het penseel vatte, in den geest tot een vlak herleid. Beide opvattingen behoeven elkaar niet uit te sluiten, hoewel een overhellen naar de een of andere zijde zich spoedig laat voelen en daardoor verraadt aan welk principe de kunstenaar zijn voorkeur gaf.

Paarsgewijze treden er in de kunstgeschiedenis karakters op, die ondanks allerlei overeenkomsten, juist het verschil van stereometrischen en planimetrischen aanleg duidelijk vertoonen: Hubert van Eyck en Jan van Eyck; Michelangelo en Rafael; Rubens en Van Dyck. Bij de twee laatsten komt de tegenstelling ongewoon scherp aan den dag: Rubens is ruimte, Van Dyck oppervlak. In dit opzicht was Van Dyck een leerling der groote Venetianen en allerminst van Rubens.

Voor enkele vergissingen zij gewaarschuwd. Men meene niet dat het zorgvuldig construeeren van het lineaire perspectief een waarborg zou wezen voor een sterk drie-dimensionaal scheppings-vermogen.

Het tegendeel is eerder waar. Men meene evenmin dat een beeldhouwer van professie noodzakelijkerwijze ook stereometrisch voelt: het omgekeerde kan het geval zijn. Maar vooral vergete men niet het onderscheid tusschen kunstenaars, die hun visie tot een vlak *herleiden* en daarbij capabel zijn te realiseeren wat hun voor den geest staat, en talenten die wel pogen maar er niet in slagen zich aan het vlak te *ontworstelen*, zooals Sustermans bijvoorbeeld. Dit laatste sluit ook de reden in zich waarom deze studie moet uitgaan van het werk der *meesters:* achteraf zal blijken dat zij alleen de vruchtbare vondsten hebben gedaan. De kleineren populariseeren hun trouvailles en profiteeren ervan, terwijl de beteekenis van het ontleende dikwijls slechts half tot hen is doorgedrongen.

Onwillekeurig zal men zich afvragen welke van de twee concepties de oudste is? Ging de ontwikkeling uit van een meer planimetrisch of een meer stereometrisch principe? Het antwoord hierop zal wel steeds hypothese blijven, daar de praehistorische restanten van kunst en de voortbrengselen van primitieve volken in deze van geen bewijskracht zijn: we weten immers niet tot welk stadium eener lange ontwikkeling ze behooren. Het komt mij waarschijnlijk voor — en dit is een uitspraak die verwondering kan wekken — dat een overwegend drie-dimensionale conceptie aan het begin der kunst-ontwikkeling staat. Het zou te ver voeren deze meening, die verband houdt met mijn vermoeden dat het figuur in de kunst ouder is dan het ornament, hier verder te motiveeren. Ik beperk mij er toe te wijzen op de geleidelijke overgang, in historische tijden, van de ruimte-conceptie in een vlak-conceptie, terwijl het omgekeerde daarentegen steeds denken doet aan een revolutie. De oppositie van de eene kunstenaarsgeneratie tegen de andere gaat soms gepaard met een omslaan der opvattingswijze.

Als illustratie van het voorafgaande een enkel sprekend voorbeeld. Men vergelijke Rembrandt's *Fantasie over Holbein's portret van prins Edward Tudor* (¹) (thans verzameling Cook te Richmond) met het *Jongensportret* van Fragonard in de Wallace-collectie. Lang commentaar is overbodig. Rembrandt hield zich in dit werk van omstreeks 1653, dat een belangrijk moment in zijn ontwikkeling markeert, uitsluitend aan een vlak-conceptie; als altijd openbaarde hij daarbij de hem eigen consequentie. Fragonard daarentegen vertoont een dergelijk onderwerp in een overwegend stereometrische interpretatie.

(¹) Op deze benaming hoop ik later terug te komen. Dr. W. Valentiner's hypothese volgens welke deze schets Titus van Rijn zou voorstellen, gaat niet op, alleen reeds om de kleur der oogen.



REMBRANDT: Fantasie over Holbein's portret van Prins Edward Tudor (zoogen. „Titus van Rijn").
(Verzameling Cook, Richmond).



J. H. FRAGONARD: Portret van een knaap als Pierrot.
(Wallace-Collectie, Londen).

Deze reproducties bewijzen tevens — het heeft zijn nut dit terloops aan te stippen — dat krachtige ruimte-suggestie volstrekt geen waarborg is voor grootere schoonheid, zooals het publiek wel eens meent. De aesthetische waarde van een schilderij is er onafhankelijk van of de kunstenaar er meer naar streefde de drie-dimensionale werkelijkheid te herleiden tot een vlak, of het tastbare vlak vóór hem om te zetten in imaginaire ruimte. Men moge beoordeelen of hij realiseeren kan wat hem voor oogen staat, of hij zijn middelen al of niet beheerscht, en de aesthetische beteekenis van zijn werk daarnaar afmeten; de opvatting zelf echter, hetzij die op vlak of ruimte gericht is, moet, daar zij voortvloeit uit de psychologie van den kunstenaar, als een gegeven aanvaard worden.

Een karakteristiek van dezen tweevoudigen aanleg en van de persoonlijkheden die er aan beantwoorden, besluite deze inleiding.

De drie-dimensionale conceptie treedt naar voren bij de spontane, mannelijke geesten, in wie de scheppende factor sterk is. Bij de kunstenaars die in het vlak het hoofd-gegeven zien, heeft het interpreteerende principe de overhand: hun aard is passiever, maar ook verfijnder. Tijden van opkomenden groei zetten dikwijls met een ruimte-conceptie in. Tijden waarin de kunst langzaam uitbloeit gaan meer en meer tot het twee-dimensionale over. De kunstenaar van de ruimte voelt een verwantschap met den beeldhouwer, die van het vlak met den musicus.

Een duidelijke karakteristiek is ook te verkrijgen door het verschil in uiting der twee concepten in 't licht te stellen.

Wie een krachtige, drie-dimensionale indruk wil geven, schroomt geen brutale en pakkende middelen, vooral waar het, zooals in ons geval, figuurstukken betreft: het oog van den toeschouwer, dat gaarne berichten wil van wat het werkelijk waarneemt (een vlak), moet overwonnen worden. Men bezigt daartoe forsche effecten, die om het zoo uit te drukken, het orgaan overtroeven; ze zijn reeds dikwijls bestudeerd, juist vanwege hun opvallendheid.

De werkwijze van den vlak-kunstenaar is daaraan tegengesteld. Hij tracht het oog te bekoren door een fijne, optische logica, die niet tot ons bewustzijn doordringt; we voelen ons overtuigd, we zwichten voor een geheime harmonie, zonder te weten waarom. De verborgenheid der middelen is voor hun uitwerking een essentiëele conditie. Opvallendheid is hier een grove fout. De effecten zijn zorgvuldig gemaskeerd en het vereischt oefening ze na te gaan.

Het imaginaire, kosmische wezen van den drie-dimensionalist vormt — in theorie — met de intuïtieve, gevoelige vlak-kunstenaar steeds

een treffend contrast. We moeten echter opmerken dat geen van beide typen (wanneer we tenminste de ornamentiek buiten beschouwing laten) ooit geheel zuiver voorkomt: in de kunst, waar een klein meer of minder reeds van veel beteekenis is, heeft men altijd met gradaties te doen. Een gelijke zorg voor ruimte en voor vlak komt slechts bij uitzondering voor.

We beginnen nu met de ontleding van het oppervlak en zullen nagaan met welke optische wetten en eigenaardigheden de groote kunstenaars — en ten slotte ook Rembrandt in Eendracht en Schuttersoptocht — rekening houden.

F. SCHMIDT-DEGENER.

(Wordt in een latere aflevering vervolgd).





OORLOGSWERK VAN MARC-HENRI MEUNIER



HET was, indien ik mij niet vergis, in den voormiddag van 3 Augustus 1914, te Brussel, dat wij, een klein gezelschap, tusschen het Paleis van Justicie en de Louisa-poort de plaats moesten gaan zien, die werd voorgesteld tot het oprichten van een gedenkteeken voor Camille Lemonnier — den grooten schrijver wien het gegeven was heen te gaan vóór de martelie van zijn vaderland. Er waren de beeldhouwers Victor Rousseau en Pieter Braecke, de architect Horta, de dichter Gregoire le Roy, en de graveur Marc-Henri Meunier, die evenals zijn oom, de geniale beeldhouwer, een boezemvriend was van den schrijver van *Le Mâle*. Moet ik het zeggen? Aller gedachten waren vervuld met den oorlog, met het schandelijke ultimatum dat de Belgische regeering pas had ontvangen. De heilige verontwaardiging, die heel het Belgische volk had ondervonden, trilde in ons binnenste. Marc-Henri Meunier was bijzonder ontroerd. Onderweg zegde hij ons, voornemens te zijn zich als vrijwilliger aan te geven. Ik ried hem aan, dienst te nemen in een ambulancie. Wij gingen te zamen naar het Ministerie van Oorlog. Denzelfden avond vertrok hij naar Luik.

Dáár, en later bij de gevechten te Haecht, Raemsdonck, Tessel, Willebroeck, offerde hij zich op, verzorgde de gewonden op het slagveld, met die zelfverloochening, die behoefte om zich geheel te geven, die menschenliefde, die de naam Meunier in de kunst van onzen tijd oproept. Ik zag den graveur-verpleger op 13 October weer op een heirweg, tusschen Oostende en Nieuwpoort. Hij kwam van Antwerpen, en had den zwaren terugtocht meegemaakt. Pijnlijk sleepte hij met het been en scheen uitgeput van vermoeinis en emotie. Niettemin maakte hij den slag aan den Yzer nog mee, en den loopgraven-oorlog tot einde December. Toen werd hij, op last van den regimentsarts

naar de achterhoede gezonden. Hij belandde er in een hospitaal, ziek, het zenuwstelsel diep geschokt door maandenlange aanraking met zooveel gruwelen. Hij genas echter spoedig, hervatte het leven en het werk, maar hij had het heimwee naar het front behouden, naar het ruwe leven in de loopgraven en op de slagvelden, waarin degenen die het eenmaal hebben meegemaakt een soort bitter en prikkelend genot vinden, evenzeer wegens het gevaar dat er aan verbonden is, als wegens de broederlijkheid, die er tot uiting komt.

Thans maakt Marc-Henri Meunier, met een tiental andere Belgische kunstenaars, deel uit van een schare „schilders van het front", verbonden aan een documentatie-dienst van het leger, met fotografen en opnemers van films. Zij hebben opdracht om met kool en verf de oorlogstooneelen weer te geven in de Yzerstreek — welke door de officieren van den Roi-soleil „La grenouillère" werd geheeten. Hunne werken zullen later ongetwijfeld in een oorlogsmuseum of een museum van het Belgisch leger geplaatst worden, zooals bij de Invaliden, te Parijs de schetsen van een Méheut, een Flameng, een Bernard Naudin, een Scot, met de laatste doeken van den ouden schilder Tattegrain, die enkele dagen vóór zijn dood in zijn tot puin geschoten stad nog ging schilderen op de Markt te Atrecht, toen het bommen regende...

De hemel beware ons voor de soldeniers der vaderlandsche schilderkunst, die gedurende 20 jaar onze tentoonstellingen zullen overweldigen en dezen oorlog exploiteeren, al hebben ze er niets van gezien! Maar we zullen nooit genoeg oprechte en waarachtige „ooggetuigen" hebben, als Meunier en zijne makkers. Wat hen vóór alles heeft geïnteresseerd, is de streek, het buitengewone, geteisterde landschap aan het front. Dit treft vooral in dezen oorlog, die onderaardsch, neergehurkt wordt gevoerd, waar het eigenlijk samentreffen zoo zeldzaam is, en waar het decoratieve oprukken van troepen, dat een Van der Meulen bekoorde, bijna nooit is te zien.

In een reeks pastels, schilderijen en licht getinte etsen heeft Marc-Henri Meunier eenvoudig en natuurlijk weergegeven wat hij heeft gezien — méér niet. En de uitslag is bewonderenswaardig. Geen romantisme, geen opgeblazenheid, geen literatuur: niets van dit alles, waar de echte jongens van het front terecht den spot mee drijven.

Ziehier een landschap bij nacht, vreemdsoortig verlicht door vuurpijlen en shrapnels: men ziet eene hooimijt, die in een waterplas wordt weerkaatst, een rij populieren, waarvan er enkele middendoor zijn afgeknapt door de obussen, de verbindingsloopgraaf, den oever van den Yzer. En dit alles maakt een ontroerend landschap uit, een teeder



MARC-HENRI MEUNIER: Lichtbommen aan den Yzer.
Kleurenets. (Uitgave van Ernest Brown & Phillips, The Leicester Galleries, Londen).

tooverspel van kleuren dat doet denken aan de nocturnen van Whistler.

Ziehier de voorposten in de vuurlijn, begroeid met waterplanten, met nu buitengewonen plantengroei *bevorderd door zekere chemische stoffen uit de obussen, welke, in den bodem ontbonden, een voortreffelijke bemesting vormen.*

Ziehier een bosch klaprozen en schermdragende bloemen tusschen een prikkeldraad. Ziehier de puinen van Vlaamsche dorpkens onder de volle zomerzon, onder een onweerachtigen hemel. Ziehier groene zeilen, gespannen over kanonnen of voorraden munitie. Dit alles is zoo levendig en frisch van kleur, dat Vlaanderen er zich meer dan ooit openbaart als het land der kleur.

Het zal de verdienste zijn van Marc-Henri Meunier, den Waal, den ingetogen vertolker der woeste Ardennen, om te hebben aangetoond hoe Vlaanderen onder het cataclysme zijn eeuwig uitzicht heeft behouden!

LOUIS PIÉRARD.





HET NIEUWE HUIS VAN IVENS TE AMSTERDAM



ET is een bekende en begrijpelijke grief van architecten en kunstnijveren dat een tentoonstelling van schilderijen, hoe onbelangrijk soms ook als kunstprestatie, veel meer de algemeene belangstelling heeft, zelfs meer waardeering geniet dan de kunsten van stabieler en ambachtelijker waarde: de toegepaste kunsten.

Dit gebrek aan algemeene belangstelling, aan innerlijk samenvoelen met de ambachtskunstenaars, is iets dat we voorloopig hebben te aanvaarden omdat ons dichtstbijliggend verleden niet zoo groot en beroemd en berucht is als dat der vrije kunstenaars, althans in dien zin dat aan de herleving der z.g. sier- en nijverheidskunsten, sedert eenige jaren nog slechts met kracht en zuiverheid wordt gearbeid.

Intusschen treft 't ons minder prettig dat zij die het publiek zouden kunnen voorlichten, als b.v. de dagbladen, nog zoolang achterblijven en hunne aandacht liefst geven aan de schilderijkunst, tooneel enz. Wij weten dat slechts enkele dagbladen daarin eenige verandering pogen aan te brengen, en 't is mogelijk en wenschelijk dat het binnen niet te langen tijd anders zal zijn.

Toen de bekende dagbladen iets schreven over het feit, dat de firma Ivens & Co. in de Kalverstraat, te Amsterdam, een winkel had laten maken door een knap, jong architect, in samenwerking met eenige vooraanstaande kunstenaars, ging dit in den vorm van een berichtje, waarmede wel is waar het feit niet verkleind werd, maar dat een eigenaardigen kijk gaf op onze verhouding tot „de Pers", die naast zoo'n nuchter berichtje eenige kolommen wijdt aan een vrij onbelangrijke schilderstentoonstelling, zooals er zoovele en zoo telkens terugkeerende, zijn.

Toch is de winkel Ivens een ongemeen feit, en een belangrijk ding



J. F. STAAL Jr.: Traplambris.
(Snijwerk van L. ZIJL).
(Winkel van Ivens & Co., Amsterdam).



J. F. STAAL Jr.: Voordeur.
(Winkel van Ivens & Co., Amsterdam).

uit meer dan een oogpunt. Ik weet heel goed niet de eerste te zijn die er iets over schrijft; 't geval zelf is trouwens belangrijk genoeg om door meer dan één bekeken te worden.

Nu weet ik wel dat men zegt: zoo'n winkel is ook een vorm van reclame. Als 't zoo is, soit! Maar 't is ook mooglijk dat een koopman zoodanige liefde voor zijn vak heeft, dat hem als 't ware het beste slechts goed genoeg is. En dan, verondersteI het is eigenbelang een zaak, een verkoopruimte te bouwen en te maken door de beste kuntenaars van het land, wel, is dat niet een goed begrepen eigenbelang? En geeft een koopman als deze geen blijk beter ten opzichte van zijn tijd te staan dan zoo menig ander?

Wij weten wel dat de deuren der patriciërshuizen, van Hollands adel, vooralsnog voor ons niet wijd zullen opengezet worden. Steun van dien kant verwachten wij voorloopig niet. Dit deel onzer samenleving zit te veel vast aan traditie en overlevering. Zij toch leven niet mede in de maatschappij als b.v. de groot-kooplieden, de beursmannen, de ingenieurs, advocaten, doktoren en zooveel anderen. En het werk van den modernen artiest wil toch een deel der moderne samenleving zijn. een levende kunstvorm.

't Is daarom zoo begrijpelijk dat een zoo bij uitstek moderne vinding als de fotografie zich het best aanpast bij een omgeving uit dezen tijd geboren. Immers juist het practisch noodige als laboratoria, donkere kamers, spoelgelegenheden enz. kunnen toch het best worden verzorgd door een architect die de moderne materialen kent, en ze met helderen frisschen geest en goed aesthetisch begrip weet te verwerken tot een gaaf modern geheel.

De nieuwe winkel der firma Ivens & Co., in foto-artikelen, Kalver-



Dr. MENDES DA COSTA: „De Zegen van het Licht."
(Winkel van Ivens & Co., Amsterdam).

straat 115, Amsterdam werd gebouwd onder leiding van den bekenden Amsterdamschen architect J. F. Staal Jr. Behalve het groote aandeel dat deze architect als scheppend kunstenaar aan dit werk gehad heeft, komt hem een woord van erkentelijkheid toe namens de Nederlandsche kunstnijveren. Hij toch, zelf artiest zijnde, kon medewerkers naast zich verdragen, gaf onderdeelen over aan andere kunstenaars, en vooral, hoe goed heeft hij zijne helpers gekozen uit de besten van het land.

En wat heeft dit alles er toe meegewerkt een gebouw tot stand te brengen, zoo in alle opzichten kunstzinnig en verzorgd. Wanneer ik dit feit dan ook speciaal releveer, dan is het omdat ik weet dat velen mijner collega's den architect Staal erkentelijk zijn voor deze werkwijze, maar ook, omdat helaas velen zijner collega's nog zoo heel anders en zoo onzuiver te werk gaan. Wij weten maar al te goed dat vele architecten, met veel minder capaciteiten dan de heer Staal, zoogenaamd alles zelf doen, steeds met naamlooze medewerkers, of met fabrikanten die op hun beurt weer anonieme krachten aan het werk zetten. Aldus het pure commercialisme met het kwaad in zich van onpersoonlijk leverantiewerk, geven.

De richting van Staal's werk is even anders, in andere wending dan het soort dat wij kennen uit het beginwerk van de eerste jaren der nieuwe ambachtskunsten. Het heeft gelukkig een zeer eigen kant. Toch is het constructieve element niet verwaarloosd, zooals we ander werk in dezen geest kennen; ja, wij weten zelfs dat door eenige zeer modernen dezen constructie-eisch smalend ontkend wordt. Een aardig specimen van Staal's werk is de palisander tafel in den achterwinkel, al blijft een boven het blad uitstekend knopje even bedenkelijk. Ook de daarbij geplaatste armstoelen zijn goede werkstukken. Mooi is ook de trapopgang met de lambriseering en marmerbekleeding. Flink belijnd is het geheele front met den doorgang naar boven en de zijgangen naar beneden. Boven dezen middentrap is het portret van Daguerre door Zijl gehouwen in steen. Ook werd door hem het decoratieve werk aan traplambriseering en eenige wapens voortreffelijk gesneden.

Mendes da Costa maakte een prachtig beeldje in palisanderhout: „De zegen van het licht", als eindvorm van een trapbaluster. De hierbij gereproduceerde afbeelding laat zoo goed zien de grootheid der lijnen met de voortreffelijk breedgehouden onderdeelen, als b.v. de dijbeenen, de voeten en handen, kortom de zuivere monumentaalheid der geheele opvatting. Het beeldje is aardig in de ruimte geplaatst en mooi verlicht.

Behalve de twee bovengenoemde beeldhouwers werkte nog een



H. J. WINKELMAN: Smeedwerk.
(Winkel van Ivens & Co., Amsterdam.

derde mede; de heer Tjipke Visser maakte de uithangteekens aan den voorgevel: „Reigers", eveneens mooi decoratief werk.

Het firma monogram, als glas in loodraam uitgevoerd en door Lion Cachet ontworpen kan mij niet geheel voldoen.

De mozaïekvloer aan den ingang, door T. Poggenbeek ontworpen is zeer sober, beschaafd, doch overigens niet erg belangrijk.

Een wel belangrijk werk in deze inrichting is het paneel van Roland Holst: „De beheersching van de snelheid van het licht". Het is deels gesneden, geschilderd, verguld en met paarlemoer ingelegd.

De hierbijgaande afbeelding laat zien de groote ornamentale werking, de zuivere, groot gehouden teekening der details.

Het kleureffect, met de zichtbare houtnerf is behalve beschaafd zeer frappant door tegenstellingen.

Dat de heer Staal zijn medewerkers weet te kiezen bewijst het

smeedwerk aan de bovengaanderij, uitgevoerd door den heer Winkelman te Amsterdam. Een breed stuk gesmeed ijzerwerk, echt van moderne opvatting.

Hiermede is in groote trekken den geest van het werk aangegeven. Ik zeide reeds dat de vertrekken voor technische doeleinden, de donkere kamers enz. uitstekend zijn verzorgd. De moderne vindingen zijn daar op de beste wijze gebruikt.

Dit bouwwerk heeft veel bewezen. Aangetoond is dat een gemeenschappelijke arbeid vruchtbaar kan zijn, als 't ware demonstratief kan werken. Dit werk heeft ook laten zien dat een koopman in de goede beteekenis zich niet van de kunstenaars behoeft af te keeren, maar in samenwerking met hen belangrijke resultaten kan verkrijgen.

Wie volgt?

Wanneer zullen andere groote handelslichamen dit goede voorbeeld volgen? En het Rijk, en gemeentebesturen?

De kunstenaars staan gereed; zij wachten slechts erkenning en waardeering in breederen kring dan tot nu toe.

CORN. VAN DER SLUYS.





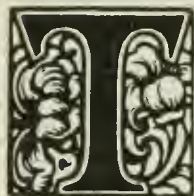
R. N. ROLAND HOLST: „De beheersching van de snelheid van het Licht", decoratief paneel.
(Winkel van Ivens & Co., Amsterdam).



KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: ANTWERPEN :-:



ENTOONSTELLING MARTEN MELSEN. Er is te Antwerpen, wat de quantiteit betreft, geen gebrek aan tentoonstellingen. Maar wat de hoedanigheid betreft, is het een reeks geweest van troostelooze banaliteit. Waar de echte kunstenaars zich in deze ellendige tijden schijnen te hebben teruggetrokken, waar velen uitlandig zijn, en waar alle beweging onmogelijk werd, heeft niet één figuur van eenige beteekenis zich sinds het begin van den oorlog vertoond.

Tot op het oogenblik dat de tentoonstelling van Marten Melsen's oud en nieuw werk werd geopend. Deze was een verademing, na die schijnbaar eindelooze rij dergenen, wier producten met veel geld betaald worden door de nieuwe generatie van kersversch rijk geworden oorlogswoekeraars.

Was dit wellicht de reden waarom sommigen meer gewicht aan deze tentoonstelling hebben gehecht, dan zij in werkelijkheid verdiende? Te oordeelen naar den toon die sommige, graag als kunstcritici poseerende journalisten aansloegen, zou Marten Melsen zich plots hebben geopenbaard als een der subliemste figuren der moderne Belgische kunst.

Zonder twijfel heeft men, — ik wil hier niet onderzoeken om welke redenen, — en waarschijnlijk geheel buiten het verlangen van Melsen zelf, dezen kunstenaar over het paard willen tillen. Zooveel grootheid, zooveel haast geniale qualiteiten heeft men zijn werk toegedicht, dat men er niet ver af was, hem een ondienst te bewijzen door hem tot het belachelijke toe met overdreven loftuitingen te overladen.

Melsen is in onze schilderkunst een eigenaardige verschijning die haar bizondere verdienste heeft. Het leven der boeren heeft hij, op de wijze van een prettigen verteller, op boeiende wijze uitgebeeld. Hij heeft oog voor het karakteristieke, het typische, het bizondere. De duizend en een gevalletjes van het pittoreske plattelandsleven bekijkt hij met den geamuzeerden blik van den stedeling, en weet ze ons met een pittigen humor na te vertellen en uit te beelden.

Maar een streven naar grootsche veralgemeening, naar stijl, naar gelouterde menschelijkheid is in zijn vermakelijk werk tot heden toe niet te bespeuren Het blijft „Kleinmalerei ', die zich meestal niet boven het anecdotische weet te verheffen, al kan het bekoren door een niet te loochenen kracht van karakterizeering, door den luchtigen, oppervlakkigen verhaaltrant, door een persoonlijk talent van niet zelden caricaturale, maar nooit pakkend grandioze typeering Melsen mist daarenboven den verfijnden zin voor kleur en toon. Zijn coloriet blijft doorgaans smoezelig, en hij toont een moeilijk af te leeren voorliefde voor hetgeen men in Hollandsch schilders-argot genoemd heeft „snotkleurtjes". Daarbij, hoe raak hij soms te treffen weet het typische van een figuur, toch schijnen zijn personages zonder volume, men kan er niet om heen gaan.

Maar met al haar gebreken, blijft deze personaliteit haar eigen plaats behouden te midden der verscheidenheid van talenten, die allen, het eene al wat meer dan het andere, iets bijdragen tot de rijkheid der hedendaagsche Belgische kunst.

En wellicht heeft deze nog betrekkelijk

jonge schilder zijn laatste woord nog niet gezegd. Hij schijnt althans met genoeg ernst te zijn bezield, om te laten verhopen dat hij zich eens, en wie weet hoe snel, ontwikkelen zal tot een meer bezonken, dieper en grootscher artist ARY DELEN.



:-: DORDRECHT :-:

TENTOONSTELLING WILLEM ROELOFS IN DE KUNSTZAAL DER FIRMA BLUSSE EN VAN BRAAM TE DORDRECHT; WILLEM ROELOFS JUNIOR IN HET MUSEUM EN DE LEDEN-TENTOONSTELLING VAN HET GENOOTSCHAP „PICTURA" ALDAAR.



L kan men niet spreken van een eigen kunstleven, toch is er in deze provincie-stad een zekere groei in de publieke belangstelling waar te nemen en eene daaraan gepaarde vermeerdering van het aantal tentoonstellingen.

De opening van bovengenoemde kunstzaal heeft daartoe in geen geringe mate bijgedragen en naast zeer belangrijke exposities als van Fransche etskunst; Japansche en Chineesche kunstvoortbrengselen; alsmede die van het „Schoone Boek", waarbij de inzending van „de Zilver-distel" zeer te prijzen viel, is er thans een groot aantal teekeningen, meest schetsboek-bladen, eenige schilderijen en een drietal aquarellen tentoongesteld, waarvan vooral de eerstgenoemde het in charme winnen. Trouwens, het directe waarnemen en het innige verband met de Natuur spreekt daarin bijna bij elk landschapschilder sterker dan in de afgewerkte stukken en wat wij vooral in deze krabbels bewonderen kunnen, is het heerlijk spontane naast eene treffelijke liefdevolle weergave van hetgeen deze raslandschapschilder Willem Roelofs te zeggen had. Hoezeer missen wij deze innige overgave in het werk van den zoon; het is bij dezen alles zoozeer aan den buitenkant gebleven en meer op de bravoure van penseelvoering ingesteld, dat wij ten eenenmale de diepere ontroering, de warmere aanvoeling van de wondere Natuur in deze buitenstukken missen.

In al deze schetsen van den ouden Roelofs klopt het hart van den waarachtigen kunstenaar, hierin is hij één met de Natuur en wat hij noteert met zijn machtige hand, wordt tot kunstwerk, onbewust haast en meer als memorandum bedoeld. Hier is ten volle het „schrijven", waarvan het bekende gezegde spreekt: „Je dessin, c'est l'écriture de la vie!"

Het gelukkigst is de jonge Roelofs in zijne lithografieën waarin het opzettelijke, dat in zijne schilderijen zoozeer naar voren treedt, gemist wordt. Vooral in sommige composities is hij niet vrij van burgerlijkheid, en ook in het door het museum-bestuur aangekochte „Déjeuner sur l'herbe" (No. 2) (welk een gewaagde, aan de allergrootsten der Fransche impressionisten herinnerende titel!) wist hij hieraan niet te ontkomen. Hoe veel beter is zijn „Ontbijt-tafel" (No. 6).

Op de leden-tentoonstelling van „Pictura" troffen wij wederom de trouwe comparanten en onder hen is ons vooral Adamse met zeer ernstig werk vertegenwoordigd, waarin hij zich voor het ietwat zoetelijke moet hoeden; Reus met een uiterst dichterlijk gevoeld schilderij: „Verdwaald"; Schotel met een zeer bekoorlijk en habiel geschilderd stilleven, waarin met uitermate weinig middelen veel bereikt werd; Sluiter met enkele zeer knappe, doch illustratieve teekeningen en Wittenberg met een studieus „Onze tuin".

OTTO VAN TUSSENBROEK.



:-: HAARLEM :-:



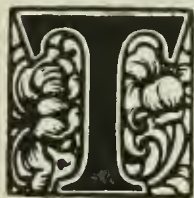
UNSTHANDEL DE BOIS. TENTOONSTELLING WIEGMAN. De schilder Wiegman toont zich op deze tentoonstelling volgeling van Cézanne Het streven in zijn arbeid is gericht op vorm-vereenvoudiging. Waar vele jongeren tot een manierisme schier vervallen in hun begeerte Cézanne te volgen niet alleen, doch hem te verbeteren, steekt bij dezen de schilder Wiegman gunstig af. Immers in Wiegman's werk is niet in de eerste plaats de nabouwende theoreticus aan 't woord, doch de man die, schildersvermogen bezittend, de voetsporen volgt van Cézanne. En niet slaafs

volgt hij dezen. Want waar Cézanne ook in zijn kleuren het probleem stelde van de herleiding tot den grooten, sterken eenvoud, is deze Wiegman vrij zelfstandig een eigen weg gevolgd. Eer is hij romantisch in zijn kleurgevoel, met afwijkingen naar het mystische. Want niet anders dan als verlangen naar mystiek kan het geheimzinnige schrille licht verklaard worden, dat de schilder soms op een enkelen boom, op een wit huis in somber geboomte verscholen, kan doen vallen. Bij den schilder Wiegman doet zich het verschijnsel voor, dat hij neo-romantisch is, wat structuur, wat opvatting van het lijnengeheel betreft, doch wel zeer stellig romantisch is, wat de kleurvertolking aangaat. Men zou willen wenschen, dat deze schilder eens zonder veel invloed van buitenaf zich ontwikkelde. Thans wekt deze tentoonstelling, bij het inzicht, dat hier een werkelijk schilder zich doet gelden, eveneens den indruk, dat de schilder in betrekking tot zijn kleurgevoel te veel heeft geluisterd naar Cézanne. Of naar de thans levende luidruchtigen, die, van schilderkunst niets wetende, de spraak en de pen, helaas, tot hun dienst hebben.

ALBERTINE DRAAIJER—DE HAAS.



:-: LONDEN :-:



ENTOONSTELLING LÉON DE SMET. ⁂ LEICESTER GALLERIES. ⁂ JANUARI—FEBRUARI 1917. ⁂ Op iedere tentoonstelling van Belgisch werk te Londen treft ons weer het kapitale verschil dat de Engelsche schilders van de onze onderscheidt. Ik bedoel de kwaliteiten van het koloriet. Het is waarlijk geen gemeenplaats om te zeggen, dat laatstgenoemden prachtige koloristen zijn. Deze Belgische tentoonstellingen bevestigen daadwerkelijk, wat dit beroemde Vlaamsche koloriet te beteekenen heeft.

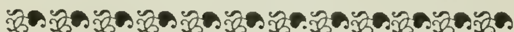
Doorgaans is ditzelfde koloriet voor de Engelsche kunstenaars niet zeer sympathiek. Deze verkiezen flauwere tonen, grijze harmonieën te nauwer nood door bleeke tinten verlevendigd. Zij hebben, in dien geest, zeer fijn schilderwerk voortgebracht. Onze levendige kleur lijkt hun rauw Zij spreken van gebrek aan smaak, totdat ze, een goede keer, de pracht der Vlaamsche school ontdekken.

Tot hoeverre is dit verwijt gegrond, toegepast op Léon de Smet? Ik weet het niet. Maar wij verontrusten ons eenigszins over dien overvloed van kleuren, die niet rijp, niet doordacht schijnen. De kleur om de kleur, en de verf om de verf — het zij zoo: met deze uitsluitende betrachtingen kan men een goed schilder zijn, en Léon de Smet is steeds de goede schilder die wij kennen. Maar dit spel moet aantrekkelijk en nieuw zijn; we vinden er zekere gemakkelijkheid in, die ons verontrust, en ons stellig niet aantrekt.

Onder dit voorbehoud, kunnen we onze waardeering uitspreken voor de reeks landschappen en portretten van De Smet, welke de firma Brown & Phillips ons in de Leicester Galleries vertoont. Vooral de portretten zijn kleurig.

In Engeland schijnt De Smet te streven naar elegantie. We hopen, dat deze niet al te „sweet” zal zijn of zal worden, noch als houding, noch als kleurenkeuze.

J.



:-: MADRID :-:



XPOSICION DE ARTE BELGA ⁂ A BENEFICIO DE LOS ARTISTAS VICTIMAS DE LA GUERRA ⁂ PALACIO DEL RETIRO ⁂ NOVIEMBRE—DICIEMBRE 1916. ⁂

Onvermoeibaar gaat de Belgische Regeering voort, om in alle bevriende landen tentoonstellingen van Belgische kunst te organiseeren of te bevorderen. Zij verricht daardoor een edel en vruchtbaar werk. Noodzakelijker wijze zijn de elementen, waarover zij beschikken kan, beperkt. Kunstwerken uit het bezette gedeelte van België uitvoeren is practisch onmogelijk; wel wordt er door de uitgeweken kunstenaars geproduceerd — maar hoe traag en moeizaam! Men is dus in hoofdzaak aangewezen op de werken, welke zich bij het uitbreken van den oorlog toevallig in het buitenland bevonden. En de kern der tentoon-

stellingen, die achtereenvolgens gehouden worden in Engeland, of in Frankrijk, of in Holland of elders, blijft vrijwel dezelfde. Veel nieuws hebben we dus ook op deze Madrileensche tentoonstelling niet te vermelden, en veel, dat noodig zou zijn om van den stand der Belgische kunst een volledig denkbeeld te geven, wordt ook hier noode gemist. Maar het verdient hooge waardeering hoe de inrichters — in casu de Heer Paul Lambotte — met het beschikbare materiaal weten te woekeren; en hoe zij het geheel een smaakvol en verfijnd karakter weten te geven. Dit was te Madrid bijzonder het geval, en de tentoonstelling in het Palacio del Retiro ondergebracht, had geheel de allure eener kostbare, particuliere verzameling. De tentoongestelde kunstwerken kwamen hierdoor dan ook uitstekend tot hun recht.

In de middenhalle was een keur van het voortreffelijkste Belgische beeldhouwwerk vereenigd: stukken van DeVigne, Meunier,Van der Stappen, Dillens, Vinçotte, Rousseau, Lagae, Minne, De Lalaing, Wouters, d'Haveloose; aan de wanden groote landschappen van Gilsoul, Hens, Opsomer, Bastien, Celos.

Op die middenhalle gaven vijf zalen uit. In de eerste, rechts, de kapitale Baertsoen: *Gent bij avond*, in bruikleen afgestaan door den Heer Rouché te Parijs; naast een tweede stuk van dezen meester werd de aandacht er getrokken door werken van Khnopff, Alice Ronner, A. Verhaeren, André Cluysenaer, Smeers, Van Holder en Ch. Michel.

In de volgende zaal triomfeerde Claus, omringd door Frédéric, Richir, Blieck, Herman Courtens, Paulus, Marcette, enz. Verder reeksen van Laermans, Ensor, Delaunois, Van de Woestijne, De Sadeleer en anderen.

Een andere zaal vereenigde de lichtende, kleurige werken van Theo van Rysselberghe met het schitterende portret van Emile Verhaeren als centrum, omringd door stukken van Rassenfosse, Donnay, Jefferys, Wagemans, Sterckmans: dit ensemble wekte in hooge mate de belangstelling der jonge Spaansche schilders op.

Ten slotte een verzameling aquarellen en teekeningen waarin Baertsoen, De Bruycker, Gilsoul, Celos, M. H. Meunier, Maréchal, Mignot, Renis, Van der Loo en Delstanche vertegenwoordigd waren. P.



:-: MECHELEN :-:



WERK VAN MECHELSCHE KUNSTENAARS. Zoo wat overal poogt men in het bezette België de bevolking op te beuren, en door werk van didactischen aard, voordrachten, lezingen, muziekavonden, tentoonstellingen, den lust voor intellectueele betrachtingen aan te wakkeren, de treurnis der steeds aangroeiende oorlogsmaanden te bevechten.

Ook in de liefelijke en schilderachtige, maar fel geteisterde Dylestad is men op dit gebied ijverig werkzaam. Een comité, waar de letterkundige Maurits Sabbe de ziel van is, arbeidt er onverdroten, en weet door verscheidenheid zijn initiatief leefbaar te houden.

Zoo richtte het onlangs een tentoonstelling in, uitsluitend samengesteld uit werk van Mechelsche kunstenaars.

Men kan niet beweren dat dit salon een ophefmakende gebeurtenis was op kunstgebied, maar door het feit dat het een, ofschoon onvolledigen, maar niettemin eigenaardigen en uiterst eclectischen kijk gaf op de Mechelsche artistieke bedrijvigheid, verdient het, in deze zoo kunstlooze tijden, wel de aandacht.

Onvolledig was het, maar dit buiten de schuld der inrichters, doordien er alvast ontbraken de twee allervoornaamste figuren uit de jongste Mechelsche „school".

Gaarne had men vooreerst een posthume hulde gebracht aan de nagedachtenis van den genialen, ons helaas veel te vroeg ontrukten Rik Wouters, dien de Vlaamsche jongeren terecht, na James Ensor, als hun grootsten leider beschouwen. Maar de eigenaars van zijn schilder- en beeldhouwwerk bleken niet geneigd hun kostbaar bezit in bruikleen af te staan.

Door bizondere omstandigheden was hier ook niet vertegenwoordigd de op dit oogenblik interessantste jonge Mechelaar, Ernest Wynants, die hopen we, weldra in de gelegenheid zal komen, zijn voornaam stijlvol werk te openbaren.

Maar niettegenstaande deze twee groote

leemten, bevatte deze tentoonstelling eenig jong werk, waarin gelukkige beloften lagen uitgesproken.

In de eerste plaats dit van Nant Wynants, die, ofschoon hij nog verre verwijderd is van de krachtige gedrongenheid, die een der schoonste eigenschappen is van het werk van zijn ouderen broer, toch reeds zich toont als een kleurgevoelig schilder en een niet zelden vorm beheerschend beeldhouwer. Nog zeer ongelijk is zijn werk en het vertoont veelvuldige invloeden, — James Ensor, Rik Wouters, — maar we mogen hoop hebben in de ontwikkeling van dit alleszins begaafd temperament.

Hij was de meest in 't oog vallende verschijning dezer tentoonstelling, welke ik eclectisch noemde, omdat naast het werk van ultramoderne jongeren, men er aantreft de leven- en ziellooze producten van zich zelf overlevende schilders, als b.v. Willem Geets.

Deze in het historische anecdoten-genre vergrijsde vertegenwoordiger der oude garde zag zich dreigend omstuwd door de rumoerige jongeren.

Van deze waren lang niet allen interessant, maar het ware onbillijk hun geen crediet te geven. De meesten schenen nog zoekende te zijn, soms ver van den rechten weg, maar hun prijsbaar goede bedoelingen verdienen sympathie. En sommigen laten verhopen dat zij er in zullen gelukken zich zelven vrij te vechten.

De beeldhouwers brachten, behalve dan Nant Wynants, niets dan ontgoocheling. De meesten toonen zich òfwel makke epigonen, òfwel handige, maar cynische „faiseurs", òfwel wanhopige onmachtigen.

Erger nog waren de architecten, die zich ook hier schijnen te vermeien in een troostelozen sleur. Gevaarlijk schijnen mij degenen die in hun zelfoverschatting, zich gerechtigd wanen een schennende hand te slaan aan het bijna unieke stedenschoon van Mechelen, en herbouwingsprojecten aandragen, die in een volslagen ontkenning van alle gezonde principes, dreigen de door den oorlog vernielde stadsgedeelten te zullen vervangen door hopeloos leelijke voorbeelden van pretentieus burgerlijken wansmaak.

Maar er zijn te Mechelen nog genoeg beter wetenden, die, laat het ons althans hopen, te zijner tijd hun invloed zullen weten te gebruiken om deze jammerlijke vandalismen tijdig te beletten. ARY DELEN.



:-: ROTTERDAM :-:



OTTERDAMSCHE KUNSTKRING: FANTIN LATOUR. De diepzinnigheid van dezen schilder bloeit voort uit den eenvoud van een groot schildersvermogen. De begaafdheid van Fantin Latour werd bovendien bezield door den geest, den superieuren Latijnschen geest, wien het makkelijk valt het ware van 't onware te schiften. Hier is een edele, buitengemeen zuivere stem, die nimmer zich geweld aandoend, of gevend wat buiten haar vermogen ligt, zich slechts bevlijtigt het meest volmaakte, en dat alleen, voort te brengen. Zelfs bij zulk een uitgebreide tentoonstelling, als thans in den Kunstkring wordt gehouden, kan men geen werkje aanwijzen, waarvan het niet schijnt, of de schilder heeft er zijn uiterste belangstelling aan gewijd. Ten slotte gaat men dan ook met één overheerschenden indruk de zaal uit: dat de edele Fantin Latour van zijn gansche wezen niets heeft teruggehouden doch het voluit, volop heeft vertolkt in zijn kunst.



KUNSTHANDEL „DE PROTECTOR". TENTOONSTELLING VAN INGEN. In den Rotterdamschen kunsthandel „de Protector" werd door vereerders van zijn kunst een tentoonstelling gehouden van Van Ingen's werk. Het heet, dat deze, als die te Dordt in Pictura, eere-tentoonstellingen zijn ter gelegenheid van 't feit, dat de Geldersche kluizenaar zijn zeventigsten jaardag vierde. Zeer waarschijnlijk ziet de meester deze eere-tentoonstellingen in 't geheel niet. Aan reizen doet Van Ingen niet druk. Vertelde hij ons niet, dat hij nooit buiten zijn dorp kwam, een reisje naar Arnhem een groote zeldzaamheid was, waarover soms jaren heenliepen. Van Ingen is en blijft in zijn dorp, bij zijn werk, dat hij

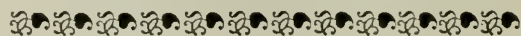
precies naar zijn zin dicht bij zijn dorp vond. Het is dan ook ongetwijfeld verkeerd de weinige reislust van den schilder als iets voor te stellen, zooals men nu meermalen hoort, zoo wonderbaar, dat men daaruit alleen het genie reeds proeft. Want een genie is Van Ingen niet. Hij is in dezen armen tijd van nabloei der Haagsche School, één uit dien tijd zelf. Dit is op zichzelf reeds een belangrijkheid. Van Ingen heeft contact gehad met eenigen der grooten. Hijzelf is goed begaafd en van de Haagsche School doordrongen. Zijn gansche leven is als een gelijkmatige stroom, die langs dezelfde oevers kabbelt. Dit is zijn sterkte. En de intuïtie van den schilder, zich weinig te verplaatsen, houdt inderdaad het nauwste verband met den aard van zijn kunst, die ook wezenlijk niet van de onrust der tijden zou zijn gediend. Van Ingen is een bevoorrechte, juist om en door zijn aard. Van dezen aard draagt het schilderwerk in de groote rust, die ervan uitgaat, zijn kenmerk. De vroegere arbeid — deze, thans in „Protector" te zien — heeft het romantische van Fontainebleau, zooals ook de werken der groote Haagsche meesters dien invloed hebben ondergaan. Later is Van Ingen van dien invloed vrij gekomen. Ook in zijn ontwikkelingsgang is Van Ingen's leven evenwijdig geloopen met dat der Haagsche meesters Doch eentoniger luidt Van Ingen's stem. Minder heeft hij aangevat, minder verkregen. Schilderde Willem Maris het licht, Van Ingen schildert koeien. Doch dit beest in zijn volledige wezen. En deze levende garneering van 't Hollandsche landschap heeft hij met doorgloeide innigheid aangezien en er veel schoons van verteld.



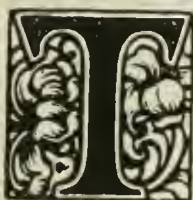
ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING: VAN HOYTEMA EN VAN DER VALK. Al die bescheiden, als ingetogen kunstwerken van Van Hoytema, geven, wanneer men ze zoo tot een groot geheel ziet bijeengehangen, een indruk als men van oud Japansche prentkunst ervaart. De kleuren zijn vóór alles stil, zonder het gerucht van het huidig oogenblik' Er is iets afgestorvens in, een gevoel alsof al deze dieren uit een duidelijke heugenis, scherp zijn voor den dag gehaald. Toch, hoe volop leven zij! Doch Van Hoytema ziet zijn dieren aan — opnieuw denkt men aan Japansche meesters — met de oogenblikkelijke herkenning hunner sterkste karakteristiek. Zij leven daardoor, zij dragen alle sprekende kenmerken van het leven. Nochtans is er niet de miskenning in van het enkele uitgebeelde dier in zijn toch afzonderlijk bestaan. De samengang van der dieren typeering en het decoratieve geheel van het dier in zijn omgeving vormt nog weer een nieuwen kant van des kunstenaars kostelijke uitingen. Zoo is dus het zacht-teere, het bescheiden zich aan de belangstelling presenteerende werk van Van Hoytema vol innerlijke diep rijke hoedanigheden. Coloristisch staan al de arbeidsproeven van den kunstenaar op een hoog niveau. En de indruk van gloedvolle ingetogenheid die het gezamenlijke werk van Van Hoytema in den Rotterdamschen Kunstkring wekt, vindt men in elk afzonderlijk werk in meerdere of mindere mate doch altijd zeer beslist terug. Er is in den schilder een menging van vormgeving- en schilder-talenten en men zou niet zeggen kunnen in de schoone samengang van beide geaardheden welke het in belangrijkheid wint.

Men wil ook zoo gaarne in dezen kunstenaar alleen de dierenschilder zien, doch hoe ongemeen voortreffelijk teekent hij een drietal wilgen bij elkaar staand waartegen een sneeuwstorm zijn dotten sneeuw duwt. Hoe zilverig van coloriet zijn de broeikassen met hun binnengesloten licht dat als een ijle gloed rond de planten leeft En altijd uit Van Hoytema zich zoo natuurlijk, zonder zich ook maar een enkele maal tot één nadrukkelijkheid te laten verleiden. Tot dit laatste komt Van der Valk, de mede exposant in den Rotterdamschen Kunstkring wel eens. In diens schelpencomposities zit iets op den voorgrond gedrevens, ook wat de zoetelijke kleurinterpretaties betreft. Doch in de landschappen van Van der Valk treft een ruimte, een openheid als de zeventiende-eeuwsche Hollanders in hun etsen en schilderijen gaven. Zoo vormen deze beide exposanten een uitnemende tentoonstelling samen.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.



:-: STERFGEVALLEN :-:


HEO HANNON. Velen gaan henen, en in deze sombere dagen, dat men bezorgd is om andere nooden, blijft hun verscheiden soms onopgemerkt. Dagen en weken gaan dan voorbij, vooraleer men elders bericht krijgt van hun dood. Zoo was het ook ditmaal weer met Theo Hannon: de veilingscatalogus van zijn nalatenschap was voor ons zijn eerste doodsbericht. Het boekje is versierd met zijn portret, de herinnering aan zijn karakteristiek figuur, zooals het ons bijbleef uit de dagen, dat men hem te Brussel in haast alle kunstmiddens zien kon: de spiritueele grijze faunskop, met den puntbaard en de schitterende oogjes achter het lorgnet.

Hij werd geboren in 1851, en was bestemd om medicus te worden. Maar de studiën liet hij varen, om zijn artistieke neigingen te volgen, en leerling te worden van Camille van Camp. Van eerstaf openbaarde hij zich als schilder en als dichter, en was een der eerste medewerkers van het tijdschrift der Franschschrijvende Belgen: *La Jeune Belgique*. Zijn poëtisch werk is ten slotte beter bekend dan zijn schildersarbeid, en zijn dichtbundels, waarvan een paar geïllustreerd door Felicien Rops, werden door de literaire critiek zeer geapprecieerd.

Als schilder was hij een niet zeer vooraanstaand talent. Ofschoon om zoo te zeggen opgegroeid te midden van de revolutionaire beweging van '80, kan zijn werk, hoezeer ook getuigend van fijnen smaak en delicaat gevoel, niet worden gerekend tusschen de transcendente productie van deze zoo belangrijke kunstperiode. Hij nam deel aan de meeste officieele salons, en het Brusselsche Museum voor Moderne Kunst bezit van hem twee schilderijen, *La tragique partie carrée* en *Hiver*.

Hij was ook gedurende jaren werkzaam als kunstcriticus bij het Brusselsche blad *La Chronique*, waarin hij ook af en toe over het artistiek leven, onder het pseudoniem van Hannonyme, geestige berijmde kronieken schreef in den scherpen trant van Raoul Ponchon.

Een bizonder comité kwam tot stand om op het kerkhof te Elsene (Brussel) een gedenkteeken te zijner nagedachtenis op te richten.

Een som van 5000 fr. werd door de vrienden en vereerders van den afgestorvene bijeengebracht. Een wedstrijd werd tusschen Belgische beeldhouwers uitgeschreven, voor het inleveren van een ontwerp, dat, uitgevoerd, 1 M. breed op 2 M. lang zal moeten zijn, en niet meer dan 4000 fr. mag kosten.

Voor het bekroond ontwerp is een premie van 200 fr. voorbehouden, terwijl mindere premies aan niet bekroonde inzenders kunnen worden toegewezen.



FRANS DECKERS. Deze beeldhouwer, prijs van Rome in 1864, leerling van J. Geefs, en professor aan de Koninklijke Academie van Schoone Kunsten, is te Antwerpen, zijn geboortestad, op 18 October l.l. in den ouderdom van 81 jaar overleden. Het Museum van Antwerpen bezit van hem een drietal werken, *De Blinde getroost*, *De Opvoeding van Bacchus*, *De Genius van Shakespeare*. Sommige zijner werken versieren openbare gebouwen te Antwerpen en te Brussel, en hij is tevens de maker der Boerenkrijgmonumenten te Herenthals en te Meerhout.



ISIDOOR MEYERS. Steeds langer wordt de doodenlijst. Zoo talrijk zijn zij, dat men moeite heeft om bij te houden. Nu pas weer is een interessant figuur uit de rij der Belgische schilders heengegaan, n.l. Isidoor Meyers.

Hij was geboren te Antwerpen, op 14 Februari 1836, en begon op 14-jarigen ouderdom, op aanraden van den beeldhouwer Eug. De Plyn, de lessen der Academie in zijn moederstad te volgen. Van 1855 tot 1858 was hij te Parijs in gezelschap van zijn jongeren vriend Adr. Heymans, en onderging er den invloed van de toenmaals in vollen bloei zijnde school der Fransche realisten.

In 1860 exposeert hij voor het eerst te Brussel, en trekt al dadelijk de aandacht door zijn uitmuntende qualiteiten van colorist. Een tentoonstelling in 1862 gehouden in het lokaal der Philharmonie te Antwerpen, in gezelschap

van Stobbaerts en Heymans, bevestigde zijn talent, dat zich vrij vocht van academische conventies.

In 1861 maakte hij te Calmpthout kennis met den schilder Jaak Rosseels De vriendschap die tusschen beiden ontstond was de oorzaak dat Rosseels, die in 1865 de Academie van Dendermonde herinrichtte, den jongen landschapschilder als leeraar aan genoemde school wist te verbinden.

Zoo kwam Meyers van zelf in bestendige aanraking met het pittoreske land van Dender en Durme, waar hij zijn schoonste werk maakte.

Die gansche periode is er een van niet te onderschatten beteekenis geweest voor de ontwikkeling der Belgische kunst. De strijd die toen aangebonden werd, moet ook dan heftig zijn geweest, en sterk door het schitterend voorbeeld der Fransche grootmeesters in het landschap, als Corot en Daubigny, maakten de discipelen der zgn. „grijze school", Rosseels, Crabeels, Heymans, Meyers, vrij baan voor een gansche schare van jongeren, die bezield door het nieuw ideaal van het realisme, storm liepen tegen de oude schansen van de academische romantiekers en historieschilders.

Zoo ontwikkelden zich onder de leiding van Is. Meyers, schilders als Le Mayeur en Frans Courtens, waarvan de laatste zelfs eenmaal zijn meester in roem verre zou overtreffen.

Meyers heeft zoodoende een zeer gewichtig aandeel gehad in de evolutie van een bepaalde richting, die vooral gekarakteriseerd wordt door het werk dier schilders, die men algemeen samenvat onder den naam van Dendermondsche school.

Maar ook individueel is hij een sympathieke figuur geweest, en zijn werk behoort niet tot het geringste van de picturale productie der laatste eeuw. Hij was een gevoelig artist, die de teere schoonheid van het wazige, drassige land der Vlaamsche Polders, de melancholie der grijze luchten boven eenzame weilanden, of de bekoorlijkheid van nevelige uchtenduren, uitnemend wist te interpreteeren.

Hij was in den laatsten tijd eenigszins in de vergetelheid geraakt, en had zich te Brussel teruggetrokken. Daar is hij gestorven, na tot op het laatste toe te hebben gewerkt, trouw nog aan de kunstprincipen, die hij steeds als de echte gehuldigd had.

A. D.





HET WITTE HUIS



EEN Amerikaansche naam en een weidsch gebouw, gelijk men dit voor een Kunsthandel nauwlijks elders kan denken als in het land der onbeperkte mogelijkheden — maar van inrichting niet Amerikaansch: aangenamer, intiemer, in alles den stempel dragende der Hollandsche vrouw, die met haar echtgenoot, den heer Kleykamp en den heer Theo Neuhuys, de hoofden vormen der firma, welke de in de Oranjestraat te 's-Gravenhage gevestigde zaak hebben overgebracht naar de koninklijke Villa, genaamd Het Witte Huis, gelegen aan den schilderachtigen weg naar Scheveningen en een waardig vis-à-vis vormende van het door Carnegie gestichte Vredespaleis.

Van den kunsthandel pleegt men veel kwaad te spreken en het past niet, in dit tijdschrift er reclame voor te maken. Maar dit mag ik toch wel zeggen, dat de kunsthandel in onze moderne cultuur, een schakel vormt tusschen de kunstminnaars over gansch de wereld, en de kunst van 't Oosten voor 't Westen, van 't Zuiden voor 't Noorden toegankelijk maakt. Ik weet wel, dat niet de kunsthandelaars worden gedreven door ideëele beweegredenen — daarvoor zijn 't handelaars — maar wij kennen er onder, aan wie de kunst nochtans hooge verplichtingen heeft en die den kunstenaar in zijn dagen van strijd tot wezenlijken steun zijn geweest — niet alleen materieel, maar ook ideëel. Men denke maar aan de bemoediging, die de kunsthandelaar Ganguin te Parijs een Van Gogh gaf, door zijn schilderijen te willen tentoonstellen, toen Vincent overal elders gesloten deuren vond; aan den invloed op onze moderne kunst geoefend door den kunsthandelaar Van Wisselingh (den Oude), die het éerst hier de meesters der Barbizonschool onder de aandacht bracht van onze schilders en ons publiek.

In dergelijken zin heeft de firma Kleykamp — oorspronkelijk te Rotterdam in 't klein begonnen — de oogen van velen onzer geopend voor den adel, de precieuse schoonheid, maar ook de magistrale kracht,

der Japansche en vooral oud-Chineesche kunst, die over 't geheel voor nog niet veel langer dan een halve eeuw, werd gewaardeerd als technisch heel knap, ook als gebruikswaar aan de theetafel en ter etalage in hoekkastjes — maar toch geacht meer om haar curiositeit, dan als ernstige kunstuiting.

Het ligt niet op mijn weg over de diepere beteekenis der Oostersche kunst, ook voor de ontwikkeling onzer Westersche en in haar betrekking tot de kunst der klassieken, een verhandeling te schrijven. Daartoe is veel meer kennis noodig op dit gebied, dan waarover ik beschik. Maar gelijk de kunst zelf — de aandoening van 't kunstschoon — bij de volken, weinig of geen verband houdt met hun school-, of schoolsche beschaving, omdat de *ziels*beschaving in haar ontwikkeling, haar verfijning, andere wegen volgt dan de verstandsbeschaving, die in de scholen wordt geleerd en aangebracht — is dit het geval bij het individu. Ieder kent ze immers, die zeer geleerde bollen, waarin alles is gevaren wat in boeken steekt, maar bij wie het gevoel voor schoonheid geheel afwezig is en wier ziel niet reageert op 't edelst kunstgewrocht?

Als ongeveer het eerste wat op 't gebied der Chineesche kunst is verschenen en althans eenigermate het begrip van ons Westerlingen in deze kon verruimen, was 't werk van een Franschman: „Histoire et Fabrication de la Porcelaine, traduit du chinois par M. Stanislas Julien — Paris 1856". De ook toen reeds om haar degelijkheid beroemde *Revue des deux Mondes*, droeg een beschouwing van dit boek op aan den zeer geleerden heer Beulé — secrétaire perpétuel de l'Institut. Men staat versteld over 't wanbegrip, dat in deze beschouwing van den geleerden Beulé heerscht over de waarde en beteekenis van de kunst der Chineezen. Als hier echter voor Frankrijk sprake mocht zijn van achterstand in waardeering, dan is die, juist ook door de Franschen, spoedig ingehaald. Ik heb maar te herinneren aan wat door De Goncourt bij geschrifte — en ook als verzamelaar — is gedaan voor een hoogere schatting, met name van de Japansche prentkunst — en aan den Parijschen kunsthandelaar Bing, die het eerst in Europa uitgezochte stalen van Chineesche en Japansche kunst heeft geïmporteerd en tot een onderwerp gemaakt van belangstelling, aanvankelijk vooral bij de artiesten.

Maar om op Beulé terug te komen. Volgens dezen is er niets bij de Chineezen: „qui mérite le nom d'art, dans le sens élevé du mot. Il n'y a que de l'industrie. Ne cherchez pas des peintres ou des sculpteurs, il n'y a que des artisans." En hij vertelt als een staaltje van der Chineezen ongevoeligheid voor de waardigheid des kunstenaars, dat de Chinees, die den eenen dag een werk van kunst — of dan volgens



„Het Witte Huis". Oude Scheveningsche Weg, Den Haag.

Beulé: van kunstnijverheid — aflevert, zich gansch niet gekleineerd voelt, als hij den volgenden dag, tegen item zooveel, uw binnenplaats schoonmaakt. De Fransche kunstgeleerde stelt, volgens mij, met zulk een redeneering, al zijn armelijkheid aan kunstbesef op de kaak. Indien het anders ware, zou zijn gedachtengang als volgt hebben moeten zijn: zulke kunstenaars *par droit de naissance* waren de Chineezen — dat zij er zich eigenlijk heel niet bewust van waren, dat wat zij voortbrachten, werken van kunst vertegenwoordigden. Het artisan-zijn was in hun artiest-zijn vanzelf opgesloten, vormde er een eenheid mee. Zij schiepen uit... instinct. Ik heb ook ergens gelezen, dat de Chineesche taal voor *kunst* niet eens een apart woord heeft — wat, dunkt mij, al zeer teekenend is.

Beulé dwaalt, naar 't mij voorkomt, mede in zijn bewering, dat bij de Chineezen: „les principes du beau n'ont une source pas plus haute que les perceptions des sens" — en dan wegcijfert het aandeel van den geest, van het hoogere, diepere in den mensch, aan de wording van bijv. hunne in hout gesneden, uit brons en meer of min harde pâte, ook marmer, gevormde beelden, want, volgens hem, weten de

Chineezen den mensch niet anders voor te stellen dan als karikatuur en hunne Goden als schrikwekkende wezens. Alweder: ik zal niet in den breede uitweiden over den invloed der leer van Confucius en den veredelenden invloed van het Boeddhisme op de Oostersche kunst. Beulé lijkt nooit iets anders te hebben gezien, dan uit der Chineezen aangeboren zin voor het humoristische en voor felle expressie, uitvloeisels van hun levenswijsheid en afkeer voor wat in de kunst doodsch is, inderdaad soms tot karikatuur gechargeerde figuren. Maar men heeft hier vaak te doen met traditioneele, symbolische vormen, tot uitdrukking van bepaalde hartstochten — gelijk overal in de kunst der oudheid, o. m. in afgodsbeelden en in de maskers bij der Grieken treur- en blijspel. Daar zijn bij Kleykamp echter ook Boeddhabeelden, waarvan een onbeschrijfelijke wijding uitgaat, een vertroostende geest, die losmaakt van alle aardsche bekommernissen en suggestief werkt, ook op ongeloovigen. Ik denk allereerst aan de in blanc de chine gevormde, of uit steen gehouwen Kwan-Yin-beelden en beeldjes, in de teerheid van hun modelé, teerheid als geboren uit den heiligen schroom, waarmede de kunstenaar het gewijde met haast vergeestelijkte handen heeft zoeken te benaderen! Komt bij de aanschouwing van deze reine beelden, soms de lotusbloem in de hand, soms een kindje in de armen, niet in ons op een evocatie, met het Maria-beeld der Christenen — hoewel bij het Boeddhistische beeld het kindeke een andere beteekenis heeft, dan bij de Moeder Gods en het symbool is der vruchtbaarheid? Maar in die beelden is zoo iets vrooms, dat Christenzendelingen, die ze in 't land zelf aanschouwden, er zich voor verdeemoedigden en er een kruis voor sloegen. Inderdaad gaat er van deze beelden op den Oosterling een stille kracht uit, te vergelijken bij de veneratie van het Maria-beeld bij de Westerlingen; een kracht tot in zich zelf keeren en zelf beproeven. De in aanbidding gelouterde geest wordt opgevoerd tot den hoogsten gelukstaat: het Nirvana. Evenals de ziel der Oostersche kunst nog door weinigen wordt gepeild — en zelfs menschen van smaak voor Westersche kunst, de kunst van het Oosten, in haar wezen miskennen, is dit ook het geval ten aanzien van sommige hoofdelementen van het Boeddhisme, waarin de Chineesche kunst, in haar diepste uitingen, wortelt. Reeds de beteekenis van het Nirvana wordt niet gevoeld en verklaard als het *Niets*, dat de Boeddhist als hoogste zaligheid zou nastreven. De dwaling wordt trouwens in de hand gewerkt door de woordelijke vertaling van Nirvana als: uitgewaaid, gelijk een vlam in den wind. Het bedoelt echter een toestand van het hoogst geestelijk zijn. „Gedoofd is de wil om te leven, de zinnelijkheid met al haar



Beeldje van Kwan-Yin (blanc de Chine), tusschen twee *Kylin*'s (turquoise en aubergine). (Verzameling Firma Wed. C. G. Kleykamp).

aankleve, de jacht naar genot, naar stoffelijken rijkdom. Uitgewaaid is de vlam der begeerte het dwaallicht der „ikheid"." (¹) En dit van het aardsche verloste, dit onttogen zijn aan de waereld, „die zoo dwerrelt", deze bevrijding van alles wat buiten ons is, deze verinnerlijking van ons Zijn en dit in ons zelf verzonkene, spreekt uit de Chineesche en Japansche Boeddha- en Kwan-Yin-beelden en schept er een atmosfeer van weldoende stilte om, die de Oosterling zoekt als zijn ziel beladen is, om er verlossing te vinden, gelijk in een biecht. En al zal voor de meeste Chineezen het Boeddhisme niet meer zijn dan een dogma — gelijk voor vele Westerlingen, het Christendom niet meer is dan een vorm, — dat nochtans de leer in haar hoofdelementen vat op den Oosterling heeft verkregen, ligt in zijn van nature contemplatieven aard, in zijn zelfgenoegzaamheid kweekende neiging naar het fatalistische, het *starende* van zijn geest, wat voor een deel kan verklaren: het geduldige van zijn techniek, dat bij de totstandkoming van een kunst-

(¹) De leer van Boeddha. Uit het Duitsch door Mr. S. v. Houten. Amsterdam 1906.

werk, geen rekening houdt met den haastigen tijd en waarbij de kunstenaar niet overgaat tot de uitvoering van zijn onderwerp, alvorens het in zijn geest tot volkomenheid is gekomen. Aldus bereikte de zekerheid der teekening in de kakemono's van de groote meesters, een magistrale vormbeheersching, welke doet denken aan wat de meesters uit het Westen — een Rembrandt niet uitgezonderd — hebben gewrocht.

Daarom is alweder zoo gansch in strijd met wat een ernstige studie der Chineesche kunst leert in de machtige composities op papier en zijde, die bij Kleykamp zijn te zien, dat: „les œuvres des Chinois dénotent un mérite d'exatitude qui ne doit inspirer de jalousie qu'aux photographes." Het tegendeel is waar, zelfs voor de uiterst geacheveerde afbeeldingen van dieren en vogels, als stoffeering van het landschap of in de versiering opgenomen van lakdoozen, of gesneden in jade en ivoor — maar die in weerwil van hun minutieus fini, nooit zijn doodgewerkt en altoos aandoen als het leven zelf en vaak de natuur tot hooger schoonheid opvoeren. In de teekenkunst der Chineezen valt een vastheid van hand te bewonderen, die voor een niet gering deel de vrucht is van een lang observeeren en in waarheid inleven der werkelijkheid. Kenschetsend is de anecdote van de opdracht aan een Japansch kunstenaar om een haan te schilderen. Tevergeefs werd de man door den lastgever gemaand tot levering. Altoos was het antwoord: ik ben er mee bezig. Eindelijk, na maanden wachtens, werd den lastgever verzocht het werk in ontvangst te komen nemen en hij was er getuige van, dat het gevraagde in weinig oogenblikken op de zijden kakemono geschilderd werd. De kooper weigerde den hoogen prijs voor een arbeid, die in een half uur was verricht. Hij begreep niet, dat het schilderen zelf niemendal was — maar dat het *bestudeeren* van den haan, in al zijn bewegingen, zóó dat het dier als een eigen schepping den kunstenaar was ingeprent, het eigenlijke werk vertegenwoordigde en de artiest daarmee maanden was bezig geweest. Precies als wat wij zien gebeuren bij den Westerschen kunstenaar. Ik weet niet hoeveel schetsen er van Mauve bestaan van schapen en lammeren, in crayon, krijt, inkt — misschien duizend — alleen om het schaap op zijn schilderijen of aquarellen zoo te leeren weergeven, dat het niet geteekend scheen, maar leefde, uit zijn eigen geest geboren. En bekend is de bekentenis van Willem Maris: „mijn beste schilderijen zijn geschilderd in één dag — maar dan was 't ook een dag!" Hij bedoelde, dat hij er maanden mee rondgeloopen en zelfs op zijn doek geploeterd hebben kon — maar dat de einduitvoering *aus einem Guss* was geschied, ten koste echter van een spanning, die het bloed deed



Jizo-beeld (Japansch goud-lak).
(Uit de verz. Firma Wed. C. G. Kleykamp in part. bezit overgegaan).

opstijgen en de aderen zwellen. De Chineezen vonden nog in een andere omstandigheid leering als teekenaars. Reeds hun schrijven is teekenen en geschiedt niet met de pen, maar met het penseel en de zijde, waarop zij vaak hunne meesterstukken hebben geschilderd, dwingt tot een weifelooze vastheid van lijn, omdat zij elke penseel-

streek als inzuigt en onuitwischbaar fixeert. Dermate is de vorm der dingen hun eigendom geworden, dat zij zelfs den omtrek niet in lijn behoeven aan te geven, maar de vorm zich oplost in de kleur, vervloeit in den toets.

De meermalen genoemde heer Beulé staat in zijn zonderlinge opvatting van de kunst der Chineezen en Japanners niet alleen. Ik zou hem — die voor niemand meer een autoriteit is — hier niet tot voorbeeld hebben gekozen, als veel van wat hij beweert, niet lang was en soms nòg wordt gehuldigd door velen, voor 't overige mannen van smaak en niet zonder kennis van Westersche kunst. Ook ten onzent en in weerwil zelfs van het feit, dat wij in Nederland al lang, zoowel Japansche als Chineesche kunst hebben gehad, vooral na onze vestiging op Décima. De Hollandsche zeevaarders zijn onder de eersten te tellen, die Japansche lakwerken, Chineesche keramiek naar Europa hebben geïmporteerd — naar 't heet: bij scheepsladingen. Vooral gebruiksvoorwerpen als theekoppen, presenteerbladen enz. enz. Uit den ouden tijd dagteekenen dan ook de kleine of groote verzamelingen, in het bezit nog thans, van zoo menige Hollandsche familie. Evenwel: dit porcelein was doorgaans niet van het uitnemendste en meer fabrieks-, dan artiestenwerk. Het echte mooie goed, gestempeld door de individualiteit der kunstenaars, der hoofdvertegenwoordigers der Oostersche kunst in haar bloeitijdperken of tenminste in hare historische tijdperken, reeds van vóór Christus af, kwam niet in den handel. Wat door onze zeevaarders naar patria werd gebracht, droeg trouwens reeds in vorm en bestemming het merk van voor export en voor Europeesch gebruik te zijn vervaardigd: vrij groote theekoppen, verlakte tafeltjes enz. En wederom als blijk van den ingeboren smaak voor wat mooi was en voor de piëteit der Chineezen en Japanners, kan gelden, dat het beste en echte bleef in het bezit der vermogende eigenaars, regeerders, rijksgrooten, voor wie het vervaardigd was en in wier dienst de kunstenaars dikwerf stonden. Anders als bij ons, die het beste wat wij aan kunst bezaten, aan liefhebbers uit den vreemde verkwanselden.

Verschillende omstandigheden hebben meegewerkt om de Oostersche vasthoudendheid op dit punt aan het wankelen te brengen. Omstandigheden, waarbij er zijn van gelijken aard als die, welke ònze families er toe hebben verlokt haar geërfd bezit aan oud-Delftsch en antieke meubelen, te verruilen voor het in haar oog mooier *moderne!* Maar de oorzaak schuilt mede in de wijziging van zeden en gebruiken, in staatkundige wisselingen, op het Oosten inwerkende Westersche cul-



Japansch Priester-figuur.
(Uit de verz. Firma Wed. C. G. Kleykamp in particulier bezit overgegaan).

tuur-invloeden. Toen bijv. in Japan het leger werd geschoeid op Europeesche leest, verloor wat op de bewapening betrekking had, zijn bijzondere waarde voor den Japanner, en aangezien ook het dragen van sabels voor de civiele autoriteiten werd afgeschaft, viel het dezen niet moeilijk zich te ontdoen van hun rijk versierde en fraai gecise-leerde en gedamasceerde zwaarden. Desgelijks is het — na de opening

van Japan en van een deel van China voor den Westerling en de daaruit gevolgde aansluiting aan zijne beschaving — gegaan met veel van het andere, dat door traditie geheiligd, voorheen angstvallig werd bewaard en .... weggesloten. Ik denk aan de gewaden en in 't algemeen aan de textiele kunst. Het toenemend verval van een groot deel der Oostersche kunstnijverheid, reeds geknakt in het laat het zijn: onbewust kunstbesef harer beoefenaars, door het overwegend commercieele aan het bedrijf gegeven, tengevolge van een toenemend handelsverkeer, dat al dieper in het land doordrong, — kon niet uitblijven. Het wil mij voorkomen, dat de groote moeilijkheid van het weder tot bloei brengen ook in onze Westersche landen, eener pottenbakkerskunst, met het kunstkarakter, gelijk dit onze glorie is geweest in de 17de en 18de eeuw, mede voor een deel haar grond vindt in het op massafabrikaat gericht commercialisme. Een Colenbrander bijv., die niet het oud-Delftsch ging namaken, maar iets eigens schiep, heeft als kunstenaar ten onzent, geen blijvende plaats mogen vinden. Hij, die als artiest vrij wilde scheppen, was onder de tegenwoordige omstandigheden te .... duur. En kan Beulé's kenschetsing der oude Chineesche pottenbakkers, boetseerders en teekenaars, als *geen artiesten* maar als *artisans*, niet ook gelden van hunne latere Delftsche genooten, die zoo menig echt kunstwerk leverden, maar daar zoo weinig van bewust waren, dat zij meestal niet eens de moeite namen hun werk te signeeren en als de afkomst werd aangegeven, dit deden met het collectieve merk der fabriek? Intusschen, een in zijn vak beproefd kenner, zal — zoowel wat betreft het uit het Oosten, als uit het Westen afkomstige, in dikwerf koortsachtige haast, voor den handel geproduceerde — weten te onderscheiden van hetgeen in vroegere eeuwen is vervaardigd. Reeds die haast in het produceeren, is in strijd met de toepassing van het procédé, waaraan sommige voorwerpen hun blijvende schoonheid ontleenen. Bijv. om aan het lakvernis zijn glans en duurzaamheid te verzekeren, moet het vernis — een gomachtige zelfstandigheid, uit de inkerving van een boom opgevangen — herhaaldelijk over het voorwerp worden gestreken, telkens nadat de vorige laag goed droog is. Zoo heeft de werkman in vroeger eeuwen over één werkstuk jaren gearbeid eer het den vereischten trap van volmaking had bereikt. Thans, nu er veel moet worden afgeleverd, heeft de winzucht van den handel, met de traditie de hand doen lichten en de nieuwe lakwerken zullen dan ook noch de zuiverheid, noch den glans der oude bezitten, en niet den invloed der eeuwen kunnen doorstaan. Een sprekend bewijs van de broosheid van het nieuwere,

werd in 1874 geleverd, bij het schipbreuk lijden en zinken der Japansche boot, die de inzendingen uit Yokohama, bestemd voor de wereldtentoonstelling te Weenen, had te vervoeren. Toen de goederen door duikers werden te voorschijn gebracht, bleek, dat het nieuwe fabrikaat van Kioto en Yedo, zijn waarde had verloren, terwijl het oude in glans en stevigheid niets had ingeboet. Het zijn in onzen tijd vooral de Fransche collectioneurs, die de oude lakwerken waardeeren. Een rijke verzameling bezit echter het Rijks ethnogr. museum te Leiden.



Japansche Grafsteen.
(Verzameling Firma Wed. C. G. Kleykamp).

Het is niet wel mogelijk iemand, die met kunst in 't algemeen geen voeling heeft, aan te wijzen, te verklaren: waarin het onnavolgbaar schoon bestaat, dat de Oostersche kunst verheft tot een hooge uiting van het artistieke. De Oostersche kunst, alhoewel tot een vergelijking noodende met de Westersche, heeft iets zoo eigens en oorspronkelijks, dat wij om haar karakter recht te doen weervaren, ons dikwerf hebben los te maken van ons overgeleverde tradities, en van menigen schoolschen regel, waarop onze studie en waardeering van het kunstschoon is gegrond. Bijv., omdat de Chineezen en Japanners in hunne teekeningen zich niet houden aan de regelen der doorzichtkunde, gelijk zij ons zijn bijgebracht, wordt kortweg gedecreteerd dat zij geen perspectief kennen. Ongetwijfeld, zij schijnen de dingen anders te zien en geven ze anders weer, dan wij. Bij Kleykamp staat een Chineesch kamerschut, met in gelakt hout gekorven, polychroom decor, blijkbaar een heele geschiedenis voorstellende, maar waarbij de wijkende lijnen, niet, volgens òns begrip, loopen naar het verdwijningspunt, aan den horizont, maar, juist contrarie, naar dat punt zich verwijden. Dit is geen toevallige fout. Op

menige teekening valt hetzelfde te constateeren, bijv. op een Japansche teekening van Haru Nubu: landschap met bloeiende boomen, met in den linkerhoek een groep picknickende dames. En het fraaist is, dat dit perspectief het dòet en iemand, die er niet op wordt gewezen, niet eens bemerkt, dat met zijn doorzichtkunde een loopje is genomen. In elk geval voelt de Oostersche kunstenaar wel degelijk perspectief, ook waar hij de plans boven elkaar plaatst. Ik geloof, dat hij ze dan toch achter elkaar ziet. De quaestie is: hoe men de dingen heeft leeren aankijken.

Dat onze Westersche kunst aan den invloed der Orientalistische, die immers zooveel ouder is, niet ontkomen is, bemerkt men reeds bij een teruggaan naar de brons- en ijzertijdperken en met name ook bij den houtbouw der Noorsche volken. De Vikinger-schepen, die beruste op den pagodenvorm der houten kerken, houden verband met den oud-Aziatischen woningbouw. En onze plateelbakkerskunst, ons onvolprezen Delftsch, heeft in den vorm der vazen en pullen, maar ook in de versiering vaak het Japansch en Chineesch ten voorbeeld genomen. Gelukkig bleef zij buiten eigenlijke namaak. Daarvoor waren onze landslui van voorheen, te frisch en was hun eigen geest te levendig. Bovendien drong de pâte, die zij als materiaal ter bewerking vonden, tot een andere behandeling, die somtijds zelfs het Oostersche voorbeeld, bij de navolging, in schoonheid voor ons oog verhoogde. Omgekeerd hebben de Chineezen en Japanners — in den bloeitijd van den porceleinhandel — zich tot de vervaardiging geleend van voorwerpen, naar uit Europa hun voorgelegde modellen, met aan onze zeden en historie ontleend décor. En kenmerkend is, dat zij, slaafscher in deze nabootsingen, met dit verhollandscht Chineesch en Japansch werk over 't geheel niet gelukkig zijn geweest. Stellig omdat het niet kwam uit hun eigen instinct — terwijl de Delftsche confrater, het Oostersche model moetende aanpassen aan de eischen der *eigen* cultuur, in zijn opvatting en verbeelding, zich minder beëngd voelde.

In de boeken, die over Chineesche en Japansche kunst handelen, ziet men doorgaans het gevoel voor kleur roemen, dat aan de Oostersche potterie een zoo groote bekoring verleent. Dit schijnt mij in slechts sommige opzichten waar. Coloristen — in de beteekenis, die wij aan het woord geven — zijn de Chineezen en Japanners niet. Ik geloof ook niet, dat hun land, de atmosfeer daar, er op is gericht den zin voor kleur en kleurnuance dermate te ontwikkelen en te verfijnen — gelijk òns land en onze atmosfeer. De Oostersche omgeving is wel kleurig, maar dat zegt iets anders dan wij verstaan onder kleur. Eer het tegen-



WILLEM MARIS: Zomerweelde.
(Van den kunsthandel Theo Neuhuys overgegaan in particulier bezit).

deel. De Chineesche en Japansche kleedij met haar rijkdom aan opgelegde versiering, heeft wel haar mooi, maar een oogenmooi, dat niets gemeen heeft met het schilderachtige, het gevoelsmooi, dat spreekt tot onze kunstenaars, uit bijv. een halfsleetsch boerenpak en uit alles, waarop de tijd zijn merk heeft gedrukt, vervagende, maar tegelijk verdiepende de kleuren, doordat de adem van het zwoegend leven er is over gegaan, er is ingedrongen. Ons oud-Delftsch blauw en vooral het gekleurd, is van een gansch ander karakter in zijn zachter pâte, die een warmen grond vormt, waarop de kleuren zoo schilderachtig doen. Daarmede kreeg ook de teekening zelf een ander karakter; zij vloeit meer ineen met de kleur. Onze décorateurs te Delft waren ook niet zulke *volleerde* teekenaars; zij zijn als ware 't uit het nìet opgekomen en bleven veel naïever, welk naïeve juist een zoo groote bekoring geeft aan hun werk. Werk, dat dan ook aanvankelijk, heel niet als iets zoo precieus werd beschouwd en bij de boeren prijkte. Die Delftsche artiesten zijn ook haast ongemerkt verdwenen. Van het ambacht bij hen, niet gedurende eeuwen ontwikkeld, is niet de traditie gebleven, gelijk bij de Chineezen en Japanners het geval was, ook in de perioden van kunstverzwakking.

De harde materie van het Chineesch en Japansch porcelein — van geheel andere zelfstandigheid dan ons aardewerk — vraagt als ware 't een scherper omlijning der vormen, waarin de kleur dan later is ingevoegd. Het eigenlijk decoratieve en pittoreske ontbreekt eraan. Het is alles fijn en wel met smaak gedaan — maar meer werk voor de loep. In éen opzicht echter zijn vooral de Chineezen, die verdienen altoos het eerst genoemd te worden, omdat zij de voorgangers en de leermeesters zijn der Japanners, in-gevoelig voor kleur. Namelijk, waar het de monochrome kleur betreft van hunne potterie. Monochroom vooral niet in den zin van eentonig — want het zoogen. koningsblauw, het sang de boeuf, het blanc de chine enz., op hunne vazen, zou niet dermate boeien, als het niet van zoo rijke schakeering was, zóó levendig, zoo pétillant, zoo doorschijnend, dat het blauw dikwerf door het rood komt heenschemeren of gestroomd is over groen. En het wit is bij hen van een warmte, dat het in zijn gouden weerschijn een ware koestering is voor het oog. In deze prachtige Chineesche vazen schijnt de brand nog na te vlammen van den oven, of de kleur druipt in stralen wellustig over de slanke vormen, of het is als een milde zomerregen, die de hitte afkoelt, waarin zij zijn gegloeid. Ik weet niet wat de Chineezen dachten, als zij deze prachtvoorwerpen zagen worden, met kunstenaarsintuïtie het proces in den oven regelende en geen vrede vindende, eer het werkstuk van hun droomen was geslaagd, er bij tientallen verbrijzelende, als zij bleven beneden hun illusie— gelijk ten onzent Colenbrander het deed, de eenige misschien onder onze moderne kunstenaars, die in zijn kleur de diepte en schittering dezer Oosterlingen nabij kwam, maar die juist om de koninklijke vrijheid, die hij voor zich opeischte in het behouden alleen van wat hem zelf voldeed, in de democratie van ons modern merkantilisme niet bruikbaar bleek. Ik weet niet wat zij dachten bij de schepping van dit, op het gebied der potterie, schoonste, dat eenige kunst heeft voortgebracht. Misschien dachten zij niet, maar droomden; vonden zij in dat door het vuur gelouterde schoon, iets van het geheimzinnige van de gedachtewereld, waarnaar hun geest zich ophief, als hij bevrijd van alle werkelijkheidsbanden, verzwond in de eindeloosheid van het Nirvana. Hoe in-verfijnd hun kunstzin was, blijkt uit het gevoelig inzicht waarmee zij hun voordeel wisten te doen met de toevalligheden, waartoe het gloeiïngsprocédé in den oven soms leidde, bijv. in het doen bersten van het email, het doen spikkelen van de kleur, het elkaar op sommige punten opslurpen van de touches kleur. Zij hebben die niet voorziene eigenaardigheden, in den oorsprong *fouten* in het baksel, tot verhooging weten aan te wenden van den leven-



WILLEM MARIS: Eendenfamilie.
(Van den kunsthandel Theo Neuhuys overgegaan in particulier bezit).

digen aanblik hunner vazen en tot methodes verheven, om als craquelé en onder andere benamingen, hun email te dooraderen, of toevallige schakeering in de kleur aan te brengen, of de vlammen van den oven, op de vaas als te materialiseeren op fantastische wijs.

Waar ons het zeer verscheiden karakter treft, in de werken der Chineezen en Japanners, mag niet worden voorbijgegaan, dat misschien geen kunst een zóó lang verleden achter zich heeft en dus in haar stijl weerspiegelt een lange reeks van wisselende maatschappelijke en staatkundige perioden. De historie van de Oostersche volken heeft iets ondoorgrondelijks voor ons. Beschavingsperiodes van duizenden jaren her, waarin reeds toepassing vond, wat pas eeuwen later, als de vrucht zou worden beschouwd van ons vernuft, blijven ons iets raadselachtigs. Intusschen zal een dieper studie in deze aan den dag brengen, hoe in de verscheidenheid van stijl der Chineesche en Japansche kunst geen willekeur heerscht, daar zij wel degelijk haar logica heeft. Zoo merkt men, in de kunst der Chineezen, uit reactie op het tot de hoogste verfijning opgevoerde, in bijv. hun teekeningen, een terugkeer tot vloeiender, breeder vormen — gelijk zich dit al zeer duidelijk manifesteert in de vergelijking van kakemono's uit de Sungperiode en de Mingperiode. Deze laatste schilderingen, op papier of zijde, boeien



ALBERT NEUHUYS: Boonen doppen.
(Eigendom kunsthandel Theo Neuhuys).

niet door het coloriet, naar onze moderne opvatting — maar door de expressieve, magistrale teekening met breed uitvloeiend penseel. Zij zijn meest alle gehouden in wit en zwart, met hier en daar een tikje rood en blauw gehoogd. Ook op het gebied der lakwerken neemt men een opvolging van stijlen in de versiering waar, in verband met eene zich aldoor verfijnende techniek en den invloed van bijzondere historische en cultureele omstandigheden.

Wie afgeven op het zich laten gaan van sommigen onzer moderne kunstenaars, die gelijk men het reeds Rembrandt verweet, in hun werken het onwezenlijke, het bijkomstige, veronachtzamen, kunnen bij de Oostersche volken wijsheid opdoen. Hoe menig in ivoor gesneden beeldje troffen wij bij Kleykamp aan, waarvan de kop, de houding, uitvoerig waren weergegeven in hun scherpe karakteristiek — maar de handen in het ivoor waren weggemoffeld, natuurlijk om de aandacht niet af te leiden van datgene, wat den kunstenaar hoofdzaak was. Bij den Franschen beeldhouwer Rodin vindt men hetzelfde. Diens kunst in haar machtige samenvatting in massale vormen, sluit zich trouwens aan bij de kunst der oud-Egyptenaren en Assyriers.



JACOB MARIS: Maannacht.

(Eigendom kunsthandel Theo Neuhuys).

Er bestaat in de Chineesche en Japansche kunstnijverheid, tusschen het eene en het andere voorwerp, vaak een oorzakelijk verband, uit de natuur der dingen zelve voortgesproten. Wie een Japansch lakwerk (een presenteerblad bijv.) in de hand neemt, zóó licht en toch zóó hecht en sterk, met zóóveel smaak versierd — mòet tot het inzicht komen, dat hetgeen op dat blaadje behoort, aan dezelfde eischen heeft te beantwoorden van lichtheid, artistieke bewerking en gekuischten smaak. Bij dat blad passen alleen fijn geteekende, in hun ijlheid schier doorzichtige kopjes; bij het kostbaar zijden gewaad der vrouwen, de artistiek bewerkte waaier; bij de rijke manskleedij, het rijk gedamasceerde zwaard met fraai geciseleerd handvat. Deze eenheid, deze betrekking van het bijzondere tot het geheel, merkt men trouwens ook op in de zeventiende eeuw ten onzent, in het bloeitijdperk onzer kunst. Geen voorwerp van huiselijk gebruik of de kunstenaar maakte er zich meester van en zag er een vraagstuk in, dat hij op artistieke wijs tot oplossing wist te brengen.

Een eigenaardigheid, die kenmerkend is voor de liefde, welke den Oosterschen artiest voor zijn kunst vervulde, treedt nog hierin aan den dag, dat hij zijn werkstuk versierde ook aan die zijden, welke niet in het gezicht komen: den onderkant en de achterzijde. Ook onze Delftsche pottenbakkers doen dit en om verder terug te gaan: de bouwmeesters uit de middeleeuwen, lieten aan hunne Gothische gebouwen overal hun fantasie ontbloeien, tot aan de spitsen der torens, louter tot voldoening van den eigen artistieken zin en uit piëteit, niet vragende of hun in steen gebeiteld kantwerk wel te zien was voor de menschen beneden.

Alles is in alles. Er bestaat eenheid tusschen alle kunsten. Kunst is overal zielespraak en de menschelijke ziel spreekt overal een zelfde taal. Men behoeft geen „verstand" van kunst te hebben, om kunst te voelen. De *liefde* is ook hier de meeste aller dingen! Anatole France heeft het uitgesproken: *La science ne connait pas la beauté — l'art ne relève que du sentiment.*

Neen, ik wil geen reclame maken voor den kunsthandel. Maar ik weet niet, waar voor mij, als ware 't een nieuwe wereld van schoonheid, zou zijn opengegaan, indien er geen kunsthandelaars bestonden, die wat er moois is in andere landen, bij andere volken, naar hier brachten en in hunne zalen ons te bewonderen gaven. Zij vullen de musea aan.

De kunst der Chineezen en Japanners is een door en door voorname kunst, afspiegeling van de natuurlijke deftigheid en gratie der bewoners. Aan het burgerlijke, waarvan de kunst uit het democratische Westen niet vrij is, offert zij nooit. En als wij hiervóór opmerkten, dat de Chineesche en Japansche schilderkunst, niet is een eigenlijk

coloristische, mede in deze bewijst zij haar voornaamheid, dat zij dan ook het kleurige vermijdt en in haar edelste werken het palet stemt op zwart en wit.

De kunst uit het Oosten spreekt sterk tot onze verbeelding, ook omdat zij ter verklaring van haar wezen, zooveel vraagt van onze intuïtie. Ik gewaagde van de vele werken over die kunst, sinds 1856 verschenen, meest in 't Engelsch, ook in 't Fransch en Duitsch — vaak rijk geïllustreerd en die in den kunsthandel-Kleykamp aanwezig zijn. Maar weinig vindt men daarin omtrent het verband der kunst van Chineezen en Japanners met hun cultuur, hun zeden en gebruiken, hun volksaard. Die werken bepalen zich hoofdzakelijk tot beschrijving en ordening der rijke stof. Van hetgeen de onlangs overleden Raphaël Petrucci in zijn „Philosophie de la nature dans l'Art de d'extrême Orient" geeft, juist omtrent de psyche der Chineesche kunst, heb ik voor dit opstel geen gebruik kunnen maken.

* * *

Voor de afdeeling Schilderkunst, die speciaal tot het beheer behoort van den medefirmant: Theo Neuhuys, zijn aan de villa over heel de breedte, twee zalen bijgebouwd, de eene (boven) voor tijdelijke tentoonstellingen, de andere voor de expositie van belangrijke schilderijen der firma zelve. Behalve een aantal fraaie stalen van Fantin Latour, Jozef Israëls, Alb. Neuhuys, Tholen en Gabriël, staan daar thans twee kapitale doeken van Willem Maris, met zijn twee meest geliefde onderwerpen: eenden in de luwte van akkermaalshout en koeien aan den plas. Maar beide deze dikwerf door hem behandelde sujetten, zijn als veralgemeend door de macht van opvatting en uitvoering en klinken u toe als grootsche zangen eener verheven lyrische epiek.

Zomerweelde is het stuk betiteld met de drachtige bruingrijs geteekende koe, die waggelend onder eigen zwaarte, loom naar den waterplas schrijdt, diep met de hoeven in het drassige weiland zinkende, die er als met wellust het koele nat uit opzuigen. Een tweede, blanke koe, volgt in loggen tred, als bevangen door de zwoele warmte, die de bedauwde lucht doorgloeit. Het is of heel de natuur in haar weelde openberst: de vette aarde in breede voren, de duizenden bloempjes in de wei, de takken der boomen, die nieuwe toppen en twijgen uitschieten. En de zon flitst goud in het diepe groen en werpt schitterlichtjes over de aarde en strooit turkoysen en saffieren in het water. Zij doet de ruige koeienruggen glanzen, en tooverd, als tegenstelling, diepe schaduwen tusschen de schonken. Heel de natuur is drachtig



JOZEF ISRAËLS: Verstelwerk.
(Van den kunsthandel Theo Neuhuys overgegaan in particulier bezit).

in haar sterken opbloei, die in zijn fellen drang, zich zoo hevig openbaart ook in de hartstochtelijke schildering van het doek. Men kan zich voor dit werk, dat een en al passie is, nauwelijks den schilder denken, in zijn kleine gestalte, den linker schouder eenigszins opgetrokken, de teekenen zijner kwaal reeds op de kaken; den uiterlijk onaanzienlijken man, die kon onderstaan de natuur voor ons te herscheppen tot een visioen van in de werkelijkheid niet geëvenaarde schoonheid.

Het tweede werk is van een even representatief karakter, in zijn van het eerste afwijkenden stijl. Het onderwerp, eer een idylle, bracht een andere behandeling mee. Hier meer het streelende, vloeiende in den

toets, die de drift, waarmede ook dit werk is geschilderd, in haar uitbundigheid dempt, zoodat die drift wel het geheel doortrilt, maar tot een tegenstelling van karakter voert met het eerste schilderij, gelijk het contrast tusschen Beethoven's Pastorale en zijn Eroica! Koesterend vloeit hier het zonnelicht over de aarde en de warmte wordt als gesmoord in de donkere schaduw van het laag bosschage. De moedereend, die straalt in lichtende blankheid, ziet wakend neer op het haar omdribbelend kroost, waarvan het gele dons met goud is overgoten ...

En dan trekt nog bijzondere aandacht een *Maangezicht* van Jacob Maris; hetzelfde sujet als op het kapitale doek, waarvan de heer Cremers te 's Hage de gelukkige eigenaar is, maar daarvóór ontstaan, dus te beschouwen als een eerste conceptie. Zelden heeft Maris iets gemaakt van grootscher werking in het spel der wolken, welke het licht zoeken te onderscheppen der maan, die in rustige verhevenheid troont aan het uitspansel en in majesteit neerziet op de aarde. Machtig van tegenstelling is het rustieke landschap met de twee molens en den visscher in zijn schuit — en het drama, dat zich boven afspeelt en toch heeft het geheel een statigheid, die wel het gevolg zal zijn, juist van de prachtige verhouding tusschen de twee deelen van het schilderij: het stil verzonken landschap en de dramatische lucht, grillig van vormen en van een oneindige schakeering van grijzen, doorglansd door het maanlicht, dat zilveren rimpels spiegelt in den vliet beneden. Het roode schijnsel, door het raampje van den molen en dat spreekt van rustige intimiteit daarbinnen, vindt zijn tegenwicht in de rossige accenten, links boven, in het wolkengrijs.

Het werk geeft de verrukking weer van het onder hooge spanning geschapene, waarbij de zinsvervoering door een sterken geest gebonden blijft.

H. L. BERCKENHOFF.





HONTHORST IN ITALIË

EEN NASCHRIFT



ET opstel over Gerard Honthorst, dat in de vorige afleveringen van dit tijdschrift het licht zag ([1]), had aanvankelijk de bedoeling de aandacht van den lezer te bepalen tot het twaalftal werken van den meester, die te Rome worden aangetroffen. Het bleek echter wenschelijk in een naschrift ook de drie stukken te Florence nog ter sprake te brengen. Die aanvulling had in ander verband aangebracht kunnen worden, maar zij volgt thans om de lezers van *Onze Kunst* een zoo volledig mogelijk beeld van Honthorst's werkzaamheid in Italië te geven. Zooals men zien zal, komt door de toevoeging ook nog een belangrijke bron aan de orde en vernemen wij een merkwaardig oordeel van een deskundig tijdgenoot over den persoon en over het werk van den meester.

Door dit naschrift reeds hier te laten volgen is er ook gelegenheid de afbeelding van het schilderij in de sacristie van Santa Croce in Gerusalemme, *Christus voor den Hoogepriester* alsnog toe te voegen. De met veel moeite verworven foto kwam ten gevolge van de ongeregelde en uiterst trage postverbinding niet op tijd over om nog bij het artikel zelf gereproduceerd te kunnen worden. Ook enkele verbeteringen en toevoegingen was de schrijver dezes niet in staat aan te brengen, doordat de gecorrigeerde proef, waarnaar de drukkerij uitzag, te buitensporig lang onderweg bleef ([2]).

([1]) „De Werken van Gerard Honthorst te Rome". *Onze Kunst*, Deel XXXI blz. 37 en 81. (Februari en Maart 1917).

([2]) Behalve de op blz. 83 vermelde exemplaren van het schilderij van Santa Croce bevindt zich nog een — vermoedelijk gelijktijdige — kopie van dit werk in het bezit van den markies Luigi Cappelli, in diens paleis te Aquila; volgens mededeeling van den eigenaar is het afkomstig uit het bezit der hertogelijke familie Pignatelli te Napels. Hiermede is dus het *zevende* exemplaar van Honthorst's *Christus voor den Hoogepriester* aangewezen!

Op blz. 84, waar van het schilderij in de Kerk van San Calisto sprake is, leze men



GERARD HONTHORST: Vroolijk Gelag (1620).
(Galleria degli Uffizi, Florence).

Het alleszins merkwaardig bericht over Honthorst, waarvan de vertaling hier volgt, wordt in een gelijktijdige bron te Rome aangetroffen. De geneesheer Giulio Mancini uit Siena, later lijfarts van paus Urbanus VIII, teekende in het eerste kwartaal der XVIIde eeuw een en ander op over schilders en schilderwerken van zijn tijd. Hij stelde aldus een werkje samen, waarvan twee onderling afwijkende handschriften zich in de Vaticaansche Bibliotheek bevinden. (Cod. Barb. lat. 4315, — voor ons hier van belang, — en Cod. Vad. lat. 8080) (¹). Een derde handschrift wordt nog in de Bibliotheek Chigi te Rome aangetroffen (Ms. G. III 66), doch dit bleek bij onderzoek slechts een onnauwkeurige kopij van den tekst in de Barberiana te zijn. De verhandeling van Mancini, die in haar geheel nog nimmer werd uitgegeven, is getiteld: „Alcune considerationi intorno a quello che hanno scritto

in plaats van St. Benedictus: „St. Maurus, abt der Benedictijnen." Diego Angeli, *Le Chiese di Roma* (1908, p. 77) schrijft dit altaarstuk toe aan den schilder Pier Leone Ghezzi. Zeer ten onrechte! In 1686, waarin wij het werk bij Titi vermeld vinden, was Ghezzi bovendien pas 12 jaar oud. (Geb. te Rome, 1674—† 1755).

Op blz. 92, noot 1 leze men: Lionello Venturi, in *L'Arte*, 1909 p. 31.

(¹) Vgl. Dr. J. A. F. Orbaan, *Bescheiden in Italië omtrent Nederlandsche kunstenaars en geleerden*, I (1911) — Rijks Geschiedkundige Publicatiën, kleine serie, nº. 10, p. 70 en 350. Aldaar ook Mancini's oorspronkelijke tekst over Honthorst.



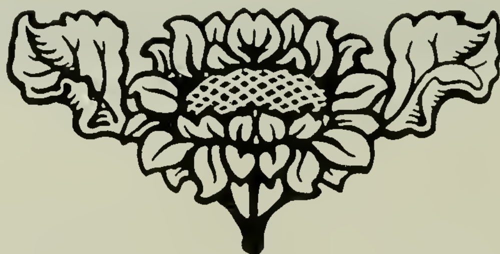
GERARD HONTHORST: Christus vóór den Hoogepriester.

(Sacristij van Santa Croce, Rome. — Particulier bezit).

hun licht erlangen van den geboren Christus zelf, en al mag dit een vondst van Correggio zijn (¹), die na dezen ook door Annibale Caracci met veel kunstigheid werd toegepast, zoo mag dit stuk van Gerardo er toch ook wezen (²).

„Hij vertrok in dit jaar uit Rome (³), tusschen 30 en 35 jaar oud, een zeer teruggetrokken en zwaarmoedig man, maar toch zeer wellevend en heusch om zijn werken te laten kijken aan wie heengaat om ze te zien, en hij heeft ook geen bezwaar gezien te worden aan het werk. Hij laat zich goed betalen, maar brengt toch minder in rekening aan hen die koopen om weer te verkoopen, zoodat zij behoorlijk hun winst kunnen maken; want in deze nachtstukken en onderhoudende snaakschheden, die op het eerste gezicht ons oog hinderen (⁴), is hij geestig en behaagt door zijn wijze van voorstellen. Om deze reden is het dat de wederverkoopers zeer gaarne met hem handelen, ook omdat hij een man is van zijn woord, en wanneer hij een ding tegen een bepaalden tijd toezegt, houdt hij zich ook daaraan; een eigenschap die nu niet zoo heel algemeen is bij de schilders."

G. J. HOOGEWERFF.



(¹) Verrassend juist! Bedoeld is het bekende schilderij van Correggio, gewoonlijk kortweg „de Nacht" genoemd, thans in het museum te Dresden. „Das Christkind leuchtet in eigenem Lichte und strahlt seinen Glanz nach allen Seiten in die Nacht aus" (Woermann). Zoowel Honthorst als Mancini kunnen het stuk te Reggio (Emilia) gezien hebben, waar het in 1530 in de kerk van S. Prospero werd opgesteld.

(²) „.....ancor ha il suo luogo". Catal. der Uffizi nº. 157. Aldaar staat aangeteekend, dat het schilderij in 1796 uit de villa der Medici te Poggio Imperiale naar het museum werd overgebracht. — Het grootere doek met „de Aanbidding der Herders" (catal. nº. 190) werd besteld door de Guicciardini en aan de kerk van Santa Felicita te Florence geschonken. Sedert 1836 in het museum.

(³) Janitschek, die indertijd de passage over Elsheimer, naar het hs. der Chigiana, voor het eerst uitgaf (*Repertorium für Kunstwissenschaft* V, 1882, blz. 99) dateert het tractaat van Mancini op 1619—'24, daar het jaartal 1619 eens in den tekst voorkomt, doch een bericht uit 1624 later werd tusschengevoegd. Deze dateering strookt dus met de door ons uitgesproken veronderstelling, volgens welke Honthorst in het voorjaar van 1621 Rome heeft verlaten. In den loop van dat jaar werkte hij dan te Florence en kwam in 1622 in Nederland terug. Aannemende dat Mancini inderdaad zijn bericht in 1621 opstelde, komt men tot de gevolgtrekking, dat het „Vroolijk Gelag" door Honthorst, nog te Rome, in 1620 geschilderd werd en de „Geboorte" te Florence in het *volgend* jaar.

(⁴) „.....che al primo danno affronto nell' occhio".



KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: DORDRECHT :-:



ET SIGNAAL. Een nieuw kunstgezelschap heeft zich gevormd, tot beteekenisvollen naam dragend: „Het Signaal". Weliswaar is deze titel weinig opschrikkend voor de ingewijden, immers deze weten reeds sinds lang, dat van mannen als Maks, Le Fauconnier, Piet van Wijngaerdt geen beeldstorming is te vreezen, en hun signaal weinig beroering zal veroorzaken, zelfs niet in de hen toegedane schilderskringen. Want het gezelschap, dat zich gevormd heeft onder den verzamelnaam: Het Signaal, bestaat uit schilders, die misschien een mooi kunstideaal vervolgend, ieder afzonderlijk daar nog zoo weinig van terecht hebben gebracht, dat men moeilijk aan een besef kan toekomen als in hun betiteling is bedoeld. Van Wijngaerdt is in zijn kunstopvatting het dichtst genaderd tot de luministen. Doch te eenvoudig vat hij zijn taak op. Zijn kleurvlakken geven zelden de flonkering van het licht, zij zijn te zoetelijk gezien en missen geheel en al de sterke kracht, die van de lichtontleding dient uit te gaan. Ook Le Fauconnier staat niet vast in zijn kunstbegrip. Ten slotte zijn van deze groep mevrouw Fernhout—Toorop en Schelfhout nog degenen, die althans een kunstideaal bezitten waarvan zij min of meer tot duidelijke uiteenzetting kunnen brengen. Toorop's dochter brengt ontegenzeggelijk een soms zelfs fascineerend noodlotsgevoel in haar werk en Schelfhout heeft evenzeer een dramatiek gebouwd in zijn koepelvormige luchten en landschappen. Doch sinds ik het werk van deze schilders volg, en dat is van den beginne af aan, hebben zij zich weinig verdiept, blijft alles op één hoogte. Op hun signaal is ook al geen gebeurtenis gevolgd, die de schrille heftigheid ervan kon verklaren.

Tegenover Lodewijk Schelfhout ben ik onrechtvaardig. Want hij is verreweg de grootste van de twee, van de gansche groep, en het is niet juist, hem met anderen van deze groep in één adem te noemen. Zijn etswerk *was* iets vanaf het begin en al moge hij weinig sterker zijn geworden, hij is toch iemand gebleven. Dit ervoer men opnieuw in het Dordtsche Pictura waar het werk van de bentgenooten tentoongesteld was.



WILLEM ROELOFS. Dat het voor een kunstenaar een nadeel kan blijken, zoon te zijn van een vader die in 't zelfde vak of in dezelfde richting tot beroemdheid kwam, is een uitspraak die men dagelijks aan voorbeelden kan toetsen.

Heeft Willem Roelofs de mogelijkheid van een vergelijking willen ontgaan, door zich geheel af te keeren van zoowel de visie op de natuur als de behandeling van het métier door zijn beroemden vader? Zooals daar nu de twee tentoonstellingen van vader en zoon respectievelijk in Rotterdam en Dordt zijn aangericht, is er werkelijk niets dat aan de geringste, zelfs uiterlijke, overeenkomst denken doet. En innerlijk, ja innerlijk is dit werk zoo verscheiden als slechts de meest uiteenloopende naturen het vermogen voort te brengen. Want fijne snedigheid is den vader eigen, den zoon een exuberantie die haast onhollandsch is. Het zou vergeefsche moeite zijn Willem Roelofs Jr. te willen overtuigen van

het inzicht dat de overvloedigheid der gegevens welke hij op een enkel doek verwerkt, niet altijd den inhoud van een schilderij verdiepen. Immers deze Willem Roelofs zoekt deze diepte niet, bewust wil hij *veelheid* geven: niet een pot bloemen vol veelkleurige tulpen alleen doch een uitvoerig geschilderde interieurhoek daarnevens

De sjaal of het tafelvlak waar een pul bloemen op staat is, voor Roelofs, van evenveel belang als de pot en de bloem zelf. Juist in bloemstukken komt de beschouwing van Roelofs in conflict met wat de kunstlievende doorgaans van den bloemschilder verlangt. Voor de hand ligt dat de schilder dan ook dáár het meest onder den invloed van zijn werk brengt, waar hij het stilleven van voorwerpen alleen behandelt. Zoo blijft van zijn productie een stilleven te roemen van kleurig ontbijtservies op wit tafellaken. Het licht glijdt door vitrage voor 't raam, naar binnen. In gedempt licht staat al het kleurige goedje, levendig aangezien en met vroolijken kleurenzin vertolkt. Juist het licht alom gegeven, is meermalen in de stillevens van Roelofs: *de waarde van het stilleven.*

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.



:-: HAARLEM :-:



ENTOONSTELLING DINGEMANS—NUMANS. Het echtpaar Dingemans—Numans heeft een tentoonstelling bij De Bois. Het werk van Dingemans is bekend, dat van zijn vrouw lijkt een debuut; van den beginneling heeft deze arbeid althans al den onbesuisden moed. Het zijn kleurige bloemstukken in, van afmeting groote, schilderijen gegeven, stoutmoedig werk dat om die eigenschap wel iets zou beduiden, indien een belangrijk gemis aan smaak niet alles hadde bedorven. Gunstig steekt bij dezen arbeid af de inzending van den schilder Dingemans van wiens etswerk door het Teylers museum een aantal stalen werden aangekocht. De schilderijen behandelen gezichten uit Rotterdam. Een groep sleeperspaarden, uitrustend voor hunne karren en voerlieden die zich eveneens in 't zonnetje een oogenblik koesteren, zijn geliefde gegevens van den schilder. Atmospherisch en gevoelig weet hij telkens van een hoekje bij de havens of uit het hart van Rotterdam te vertellen. De kop van de oude kathedraaltoren steekt droomerig boven de eveneens meer gevoelig coloristische dan levendige tafereelen uit. Hier is een knap schilder van wien we gaarne eens een groot doek zagen.



TENTOONSTELLING A. L. KOSTER. Groen flonkerend — een lichtglinsterend juweel gelijk, dat van uit donkerte rondom straalt — ligt de buitenplaats-weide tusschen het diepe groen van omringende lanen gevat. Op den voorgrond van het schoone pastel waarover we handelen, spreidt een plataan breed zijn takken uit en goudig is de schaduw die van den boom over den grond voortweeft. Rechts in 't schilderij is met licht lentegroen het jonge geboomte aangegeven, een nieuwe kleur in dit landschap waarvan de schikking der kleuren de schoonheid mede uitmaakt.

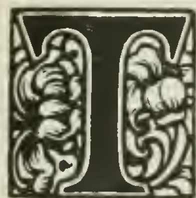
Het hierboven genoemde werk is arbeid van den schilder Koster: den schilder der bloembollenvelden. Ons heeft dit pastel geleerd dat een schilder verkeerd doet zich te lang met eenzelfde onderwerp bezig te houden. Want de frischheid van dit mooie plekje op de buitenplaats Groenendaal (welke door de gemeente Haarlem voor wandelpark aangekocht is) wijst op een spontaneïteit, die in de bloembollenvelden-schilderijen wel eens te loor is gegaan. Het volledige werk van A. L. Koster is tot een tentoonstelling bijeengeschikt in de historische Waag te Haarlem. In het levensbeeld van dezen schilder, dat men zich op de tentoonstelling vormen kan, is het hierboven genoemde werk zoowel van datum als van doen het jongste. Er is een terugwijzing in naar de jeugdwerken, naar de zeer schoone zwart-en-witwerking in den ets naar de steengroeve van A. Begeyn bijvoorbeeld, naar het Limburgsch landschap eveneens, dat minder sterk als de hierboven genoemde werken toch een even natuurlijk spel van lichte en donkere tonen bezit. Niet altijd is dit van de landschappen der bloembollenvelden te zeggen. De schaduw neigt wel eens naar 't ondoor-

zichtig zwarte, de bloemen schateren te fel. Zoodat de harmonie der kleuren die vooral in dit gedeelte van Holland overheerscht, meermalen afwezig is. Een doffe, moedelooze toon ligt over het schilderij. Een paar gezichten op het Spaarne mogen nog in lichte mate een dofheid bezitten, ze zijn verder zoo aantrekkelijk geschilderd en beschaafd van voordracht, dat ze gevoeglijk almede tot het beste werk van den schilder zijn te rekenen.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.



:-: LONDEN :-:



THE SECOND EXHIBITION OF WAR CARTOONS BY LOUIS RAEMAEKERS. THE FINE ART SOCIETY. 148 NEW BOND STREET ❧ JANUARY 1917. ❧ Raemaekers is niet ontsnapt aan het gevaar, waaraan hij blootgesteld was. Een triomfant succes, dat minder gevestigd is op de innerlijke kunstwaarde van zijn werk, dan op de strekking ervan, moest onvermijdelijk leiden tot overproductie en oppervlakkigheid. Dit constateeren we op deze tentoonstelling. Hiermede is niet gezegd, dat er van verzwakking of uitputting sprake zou zijn — integendeel. Zijne satire blijft vlijmscherp, zijn sarkasme bijtend; het heeft zich door de oefening gehard en gestaald; en zijn vindingrijkheid blijft overbluffend. We geven Raemaekers gaarne deze eer, die hem ten volle toekomt. Maar dat zijn teekenwerk er *als zoodanig* op vooruit gegaan is, kan men niet zeggen. Evenals bij zoovele karikaturisten waarvan de nooit verzadigde „pers” steeds méér verlangt, werkt hij al te uitsluitend met receptjes; de hand krijgt een ambachtelijke vaardigheid in het schetsen van zekere types, en herhaalt die haast mechanisch — soms met storende gebreken, die de teekenaar zelf niet meer ziet; zijn werk wordt te zeer tot een conventie, tot een poppenspel, waar spieren en zenuwen vervangen zijn door draadjes, die de kunstenaar met verbazende handigheid weet te bewegen, maar waardoor op den duur alleen de naïeve toeschouwer wordt geboeid. De groote meerderheid dezer prenten zijn te haastig ontworpen en uitgevoerd, om doorvoeld en doordacht te kunnen zijn. Het zijn schitterende improvisaties, en juist daardoor soms pakkend — maar na de eerste, vluchtige impressie blijft er doorgaans al te weinig van duurzame beteekenis over.

Dat de kunstenaar wel beter kán, als hij er tijd en moeite voor over heeft, bewijst hij wel eens. Ik wil hier onder de honderd-en-zooveel nummers alleen een teekening vermelden, die misschien niet tot de meest „gevierde” behoort, maar die inderdaad van fijneren humor en scherpere observatie getuigt: „Under the spell” — een groep Duitsche „intellectueelen” — schilders, musici, professoren, predikanten enz. die onder de betoovering van het Duitsche militarisme, dit, ieder naar zijnen aard, geestdriftig verheerlijken. Voor ééne teekening als deze, geven we gaarne menigen bundel, thans door ondernemende firma's uitgegeven met een luxe, die in vredestijd te nauwernood aan de teekeningen van een Rembrandt werd besteed. P. B.



:-: ROTTERDAM :-:



DE RONDREIZENDE TENTOONSTELLING VAN FRANSCHE KUNST. ❧ Na de Engelsche oorlogsfilm, die in zooverre ons heeft geïntimeerd, dat organisatie-vermogen niet uitsluitend bij onze Oostelijke naburen is te vinden, doch iets is, dat... aangeleerd kan worden, is de Fransche tentoonstelling in deze benarde tijden van gebrekkige communicatie ons met iets anders komen intimeeren: met het besef van dingen — die niet te leeren zijn, die afhankelijk zijn en blijven van aanleg, geboorte, vatbaarheid en ten slotte genialiteit.

Hier is dan nu een beeld van Frankrijks kunst der laatste veertig jaren, dat Hollanders die niet gaarne achterlijk zouden heeten, treft als iets van allerjongsten datum. En juist de allerjongste Fransche kunst is het, die hier ontbreekt. Het zijn vooral de grootmeesters der moderne landschapsschilders, zij van wie gansch Europa geleerd heeft en nog voortgaat te leeren: Manet, Pissaro, Degas, Monet, Sisley, Cézanne, Gaugin, Bonnard, Forain,

Renoir, Signac, Seurat, Lautrec. Geen meesterwerken der meesten, toch wel uitnemende representatieve stalen.

Odilon Redon, de fantastische droomer. is hier met mede van zijn schoonsten arbeid, doch dan zijn er nog zoovele jongeren wier namen minder klinken doch wier arbeid als geniale voortzetting van de groote figuur- en landschapschilders den schakel vormt tot op dezen tijd.

Daar zijn van deze laatste kunstenaren Maurice Denis, Dufrenoy met zijn Place de la Bastille, Carrera met den: Pont Charraut, Guillaumin met: les Satyres, Roussel en anderen.

Treffend door een waarheid, een scherpe, persoonlijke natuurvertolking Cézanne's: Allée-verte, dat nog thans kan gelden als een voorbeeld bij uitnemendheid van een sterk en modern impressionisme.

Bonnard toont hier zijn litho's; Aman-Jean, het gelukkigst in zijn vrouwenbeeltenissen, heeft hier een knap staal, Carrière's slapend kind heeft de doordringendheid, de, als 't ware zwarte levensvisie tot kunstwerk omgezet en dan is er Lepère.

In de *N. R. Crt.* is deze tentoonstelling vergeleken bij een greep uit overvloed van schoons, van nuttigs en bruikbaars en zooals men in haast een koffer pakkend, niet nauwlettend schift, is ook deze tentoonstelling allerminst een gezette keuze doch in hare chaotische samenvatting toch goed, toch, al weglatend hier en daar, een juist beeld niettemin verwekkend, al geeft ze geen angstvallig verzorgd beeld. Zoo is er uit de gobelinweverij van den Staat een groot scherm aanwezig waarin is gewerkt naar teekeningen van Chéret. Trouw aan conventie, wat blijkt uit de omlijsting van deze luchtige voorstellingen uit Marianne's rijk, zijn niettemin de voorstellingen zelf meegaand met, inderdaad beeld van dezen tijd. Het Frankrijk dat nieuwe kunst gebracht heeft, dat zich steeds vernieuwt, doch daarbij toch trouw blijft aan reeds gevondens: eigen stijlen immers!

Een schoon onderdeel en wel werkelijk representatief dit, is de afdeeling der munten. Hebben we op te merken dat hier voor Holland te leeren valt?

Oorlogsaffiches, niet overvloedig doch wel in mooie voorbeelden van Léandre, Forain, Steinlen, om eenige der ten onzent meest bekende teekenaars te noemen en dan is er, ander onderdeel van de omvangrijke en van inhoud zooveel afwisseling biedende tentoon stelling, het werk der verminkten. Handwerk vaak, dat van vrouwen afkomstig kon zijn, grof werk nimmer, teederheid van kleuren, altijd en op zijn beurt getuigenis afleggend, zij het in stamelende taal van den smaak die natie-bezit is, die aanwezig is altijd. Omdat Franschen de werkers waren.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.





HET NEDERLANDSCHE STILLEVEN



ANNEER men de geschiedenis van de Nederlandsche kunst in de 17de eeuw wil leeren begrijpen, zal men het stilleven niet buiten beschouwing mogen laten. Voor die geschiedenis is het, naar ik meen, de moeite waard de ontwikkeling van het geheele stilleven in groote trekken na te gaan. Zij begint met de naturalistische kunst der 15de eeuw, belangrijk is vervolgens de kunst der 16de eeuw. Uit de stillevenachtige voorstellingen der laatstgenoemde kunst is dan het zelfstandig stilleven der 17de eeuw voortgekomen. Een tijdperk van grooten bloei maakt het door in de 2de helft dier eeuw en dezen tijd hebben we vooral wat nader te beschouwen. Vervolgens is vanaf het begin der 18de eeuw gedurende 150 jaar het stilleven in Holland van weinig belang. Daarna sedert het begin van het naturalisme in de 2de helft der 19de eeuw kan men van een herleving van het Hollandsche stilleven spreken.

Voordat we de geschiedenis van het stilleven gaan behandelen, hebben we allereerst te zeggen, wat we met het woord *stilleven* bedoelen. Ik meen, dat de volgende definitie het zoo goed mogelijk uitdrukt: het stilleven in de kunst is de vergeestelijking van het stoffelijke alléén. Het spreekt dan van zelf, dat zich dat stoffelijke het zuiverst daar kan toonen, waar het alleen aanwezig is, d. i. in voorstellingen bestaande slechts uit levenlooze voorwerpen.

De eerste sporen van meerdere belangstelling in het stoffelijke treft men aan in de Pompejaansche muurschilderingen en mozaïeken, doordat men meer aandacht schenkt dan vroeger aan de uiterlijke verschijning der dingen. In de vroeg-middeleeuwsche kunst, met name in de Byzantijnsche, kan men van een bijkomstig stilleven spreken. De levenlooze voorwerpen worden er met groote nauwkeurigheid weergegeven, daar zij gewoonlijk dienen om de identiteit van den persoon, waarbij ze hooren, vast te stellen (afb. p. 151).

Voor het stilleven is de kunst der 15de eeuw zeer belangrijk. De

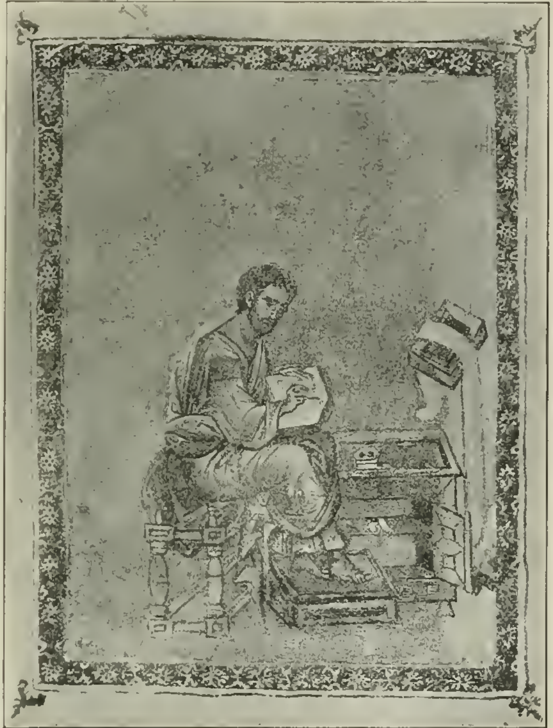
genreachtige voorstellingen in de handschriften, de drolerien der 13de- en 14de-eeuwsche miniaturen, de volkomen natuurlijk geschilderde bloemen van het *Breviarium Grimani* bereidden dit naturalisme voor en waren tevens het begin der ontwikkeling van het stilleven. Vooral de schilder- en graveerkunst der 15de eeuw blijkt van gewicht te zijn voor die ontwikkeling.

Voor allen noemen we de Van Eyck's. Niet alleen overtroffen zij hun tijdgenooten in het weergeven van het stoffelijke, maar bij hen komen voor het eerst levenlooze voorwerpen met een zuiver aesthetische bedoeling voor op een schilderij, dat bestemd was om aanschouwd te worden door een geheel volk, ik meen hier het Gentsche altaarstuk, waarvan één der buitenluiken een waschbekken met handdoekrekje weergeeft. Vóór de Van Eyck's treft men, wel is waar, levenlooze voorwerpen met een dergelijke bedoeling aan, maar zij kwamen slechts voor in kunstwerken voor afzonderlijk gebruik bestemd, zooals in sommige gebedenboeken, o. a. de *Heures de Turin* en de *Heures de Milan*. Ook aan de appelen op het Arnolfini portret hebben we te denken, wanneer we naar een aesthetische bedoeling der voorwerpen zoeken, hoewel de symbolische beteekenis dezer appelen hier zeker ook van gewicht is. Van af de Van Eyck's komen niet alleen enkele voorwerpen met een zuiver aesthetisch doel voor — op een bescheiden plaats wel is waar — zooals bij den meester van Flémalle, waar ze tevens een middel zijn om het perspectief beter te doen uitkomen, maar hun aantal wordt ook grooter, de schilderijen worden voller en drukker. Gerard David bijv. verrijkt de voorstellingen van zijn tijd met nieuwe accessoires, terwijl Dirk Bouts uitmunt in het weergeven van de stof en van de fijnste lichtschakeeringen.

Een streven naar vereenvoudiging is aan het einde der 15de eeuw merkbaar. In de eerste plaats, doordat de schilderijen niet meer zoo vol zijn. Een andere wijze van vereenvoudigen vinden we bij Quinten Matsys, doordat zijn penseelstreek breeder is dan die der 15de-eeuwsche primitieven. Tevens bevinden zich bij dezen schilder enkele levenlooze voorwerpen op de voorstelling, voor het eerst openlijk op het eerste plan, zooals de kruiken op het altaarstuk te Antwerpen.

In het begin der 16de eeuw heeft er een voor het stilleven belangrijk feit plaats, doordat het genreschilderij ontstaat. Hadden de voorstellingen in de Middeleeuwen steeds tot doel gehad een kerkelijke of profane geschiedenis te illustreeren, of hadden ze een symbolische beteekenis, zoo kwam men er in den eersten tijd der Renaissance ook nog maar zelden toe om een schilderij alléén om het huiselijk tafreel of als

illustratie op den maatschappelijken toestand te maken. Men zegt wel, dat de v. Eyck's dergelijke genre-achtige voorstellingen maakten, maar hiervan is ons niets bewaard gebleven; ook op miniaturen, houtsneden en prenten o. a. die van den meester van het Amsterdamsche Kabinet, van den meester W. en van Wenzel v. Olmütz, treft men ze aan. Degene, die in de schilderkunst de nieuwe ideeën aangaande de voorstelling voor het eerst verwerkelijkte, was de wegens zijn techniek reeds genoemde Q. Matsys en het schilderij, dat ons de nieuwe gedachte toont, is de Goudweger van 1514. Het stelt twee menschen in een vertrek voor, de man, geheel verdiept in zijn werk, weegt goud af, terwijl de vrouw toeziet. Het eenige godsdienstige element, dat hier nog overgebleven is, vergeleken bijv. bij het schilderij van P. Christus uit de coll. Oppenheim te Keulen, voorstellende de H. Eligius, is het gebedenboek, waarin de vrouw als verstrooid bladert. Q. Matsys zet in de plaats van twee rijen sterk in 't midden geaccentueerde voorwerpen van verschillende richting — zooals bij P. Christus en ook op de prenten en miniaturen het geval is — de met elkaar afwisselende donkere en lichte voorwerpen in horizontale rijen.



BYZANTIJNSCH MINIATURIST: St. Lucas.
(Vaticaansche Bibliotheek, Rome).

In de daaropvolgende periode — de tijd van Q. Matsijs' opvolgers o. a. de voorstelling met geldwisselaren van Roemerswael — kan men het stilleven in tegenstelling met de vorige geordende, rommelig noemen (afb. p. 153). Bij voorkeur worden de voorwerpen, die het meest met elkaar van vorm verschillen bij elkaar geplaatst, alles staat schots en scheef door elkaar en men geeft gaarne het ongemotiveerd onrustige b.v. de kaars druipt overdreven, aan alle kanten komen bandjes uit den geldzak te voorschijn. De reden, waarom men zoo gaarne een dergelijk gegeven weergaf, is dat men er een schilderachtig effect mee bereikte. Met simpele middelen kreeg men een verfijning van stofuitdrukking doordat

men slechts schakeeringen van wit en zwart gaf, afgewisseld door een helder groen of rood, er was een oneindige verscheidenheid van tinten zooals het gelige, glimmende en vettige van de kaars, het droge, dunne en vergeelde van oud papier, de weerspiegeling op een koperen kandelaar.

P. Breughel en J. Hemessen verrijkten de kunst met nieuwe profane voorstellingen. We treffen bij hen ook een nieuwe wijze van componeeren aan. Het zijn niet meer de vast aaneengesloten composities van Q. Matsijs' tijd, maar men durft een plaats open te laten of wisselt de levenlooze voorwerpen af met figuren; de diagonale compositie wordt het meest gebruikt.

Naast deze Zuid-Nederlandsche schilders wordt nu een N. Nederlander, Pieter Aertsen, van het grootste belang voor het stilleven. Voor hem was nog nooit zoo'n groot deel van het œuvre van een schilder gewijd geweest aan genre-achtige voorstellingen; twee derden zijn van belang voor het stilleven; daaronder bevinden er zich maar drie met een kerkelijke voorstelling, al de anderen zijn markt- en keukenstukken. Pieter Aertsen geeft voor het eerst de genre-achtige voorstellingen niet meer binnenshuis weer, maar zet ze geheel of gedeeltelijk in het landschap naar voorbeelden, die allen op Tintoretto teruggaan. Beter dan een ander zijner tijdgenooten, weet hij het stoffelijke weer te geven, een eigenschap, waarom van Mander hem reeds roemt en steeds boeit hij door fijne lichtschakeeringen en warme, sappige kleuren. Het geheele werk van Pieter Aertsen toont duidelijk, dat hij naar een zelfstandig stilleven streeft. Soms zien we hem in zijne composities de voorstelling op het middenplan plaatsen en een ruimte op den voorgrond open laten; een ander maal gebruikt hij de diagonale compositie of verdeelt hij zijn stillevengroep in tweeën en nooit zijn zijne schilderijen druk, waartoe de strenge scheiding der talrijke voorwerpen door middel van scherpe contours medewerkt. Zelfstandig is het stilleven bij Pieter Aertsen slechts een enkele maal n.l. in het schilderij te Upsala; dit en het curieuse schilderij van Jac. de' Barbari te München van 1504 zijn tot dus ver de eenige zelfstandige stillevens der 16de eeuw.

In deze periode raakt overal de kerkelijke voorstelling op den achtergrond. Zoo schildert Joach. Bueckelaer, Aertsen's Vlaamsche leerling, bij voorkeur marktstukken met groote figuren, liefst zonder bijbelsche voorstelling; ook waren zijn schilderijen met vischmarkten een voor dien tijd geheel nieuw onderwerp. In het noorden gingen verscheidene schilders op den door Pieter Aertsen aangegeven weg voort, o. a. Floris van Dyck, J. Wttewael en P. C. van Ryck en het marktstuk is ook hier het belangrijkste.



MARINUS VAN ROEMERSWAEL: De Geldwisselaars.
(National Gallery, Londen).

Behalve deze 16de-eeuwsche schilderijen zijn ook van gewicht voor het stilleven, het tweeluik uit het Gentsche Museum om de voorstelling van de Vanitas, de schilderijen met den H. Hieronymus in de cel en vele portretten, o. a. familie- en schutterstukken om hun accessoires en voor de ontwikkeling van het bloemstuk de prenten met bloemen van Collaert en De Brij en de illustraties der kruidboeken.

We hebben thans de ontwikkeling van het stilleven in de 16de eeuw

nagegaan. Het belangrijke feit uit de eerste helft der 17de eeuw is, dat het stilleven zelfstandig wordt, al vertelt het ons nog altijd, als iets belangrijks, het een of ander over den maatschappelijken toestand. Men streeft naar een volkomen meester worden van de stofuitdrukking, naar eenheid in de compositie, naar concentratie van het licht. Het eerst komen de ontbijten, desserten en keukenstukken volkomen tot ontwikkeling, dan ook de Vanitas, de schrijf- en boekstillevens, het vischstuk, tenslotte het bloem- en wildstuk.

Tot de vroeg 17de-eeuwsche stillevenschilders behooren P. Claesz en W. Heda (afb. p. 155). Hunne stillevens stellen ontbijten voor, bestaande uit roemers, tinnen bekers, kannen en borden; het geel van een half geschilden citroen en de heldere kleuren van een sierlijk bewerkt mes voegen aan het geheel een kleurige noot toe. Deze schilderijen hebben om te beginnen een cultuurhistorische beteekenis, want ze vertellen ons van het eenvoudige leven van den Hollander dier tijden. Wat Claesz' en Heda's opvatting betreft, zoo moet men die nuchter noemen, wat een typisch Hollandsche eigenschap is, maar beide schilders hebben ook het fijne gevoel voor de valeurs der kleuren, dat den Hollander kenmerkt. Claesz en Heda hebben telkens weer een andere groepeering der voorwerpen en telkens anders belichte schilderijen met hetzelfde onderwerp weten weer te geven. Het zijn meestal composities met gevulde hoeken, waardoor de schilders gelegenheid hadden, de verlichting van het interieur, dat niet te zien komt, toch mee te laten spreken. De onderlinge stand der voorwerpen heeft hier tot doel diepte te geven, het verloop van een lijn beter te laten uitkomen en de gelegenheid te geven het glimmende en glanzende van een oppervlak te schilderen. De omvallende en openstaande kannen, de schuinstaande schotels, waaruit vruchten rollen, de glijdende borden en afhangende citroenschillen, het naar het midden gerichte mes, hebben hier dus in de eerste plaats een aesthetische bedoeling. Bij Jordaens bijv. komen op en onder elkaar liggende, omvallende voorwerpen ook voor, maar daar wordt hun stand verklaard door het rumoerige der omgeving. In Holland echter is er ondanks alles toch nooit iets druks in de barok. P. Claesz schildert dergelijke ontbijten in een bruinen, W. Heda in een zilverachtigen toon. Zeer zeker heeft Frans Hals op beide Haarlemsche schilders invloed gehad. De pompeuse accessoires van Hals' schutterstukken met breeden penseelstreek en levendig geschilderd, maakten Claesz en Heda tot kleine kabinetstukken, waarin we iets terugvinden van de levendige wijze van schilderen van hun grooten voorganger.



W. C. HEDA: Stilleven.
(Rijksmuseum, Amsterdam).

Verwonderlijk is het niet, dat we onder de Leidsche schilders al vroeg in de 17de eeuw verscheidene stillevenschilders aantreffen. De Leidsche schilders toch plachten zich tot in de kleinste bijzonderheden toe te leggen op de subtiele variaties van de verschillende lichteffecten en nu leenen zich stillevens bijzonder goed tot een dergelijke wijze van schilderen, omdat hun uiterlijke verschijning het belangrijkste is. De Leidsche schilders hebben met elkaar gemeen de eigenaardige verlichting door een invallenden bundel lichtstralen veroorzaakt. Verscheidene schilders schonken buitengewoon veel aandacht aan de details, maar bleven daardoor dikwijls onaandoenlijk voor kleur en vorm der dingen. Een andere eigenaardigheid dezer vroeg-Leidsche schilders was het groot aantal kleine voorwerpen op hunne schilderijen, wat juist zoo sterk uitkomt, omdat de achtergrond gewoonlijk weinig genuanceerd en in een weinig sprekende kleur gehouden werd. Het speciaal Leidsche stilleven was de Vanitas, immers daar zij voor een groot deel bestaat uit nuances van wit tot zwart en heldere kleuren

zelden voorkomen, was men zooveel te beter in de gelegenheid de fijne nuanceeringen van het licht weer te geven. De voorwerpen, waaruit een Vanitas bestaat, een doodskop, een uitgedoofde kaars, etc., waren in de 16de eeuw aanwezig op voorstellingen van den H. Hieronymus in de cel, en ook de veelvuldig voorkomende spreuken, ontbraken daar niet; in de 17de eeuw bleef de figuur achterwege en werden er nieuwe voorwerpen met symbolische beteekenis aan de voorstelling toegevoegd. De meeste van deze stillevens waren in een bruinachtigen toon geschilderd; men kan hier spreken van droge, monochrome stillevens in tegenstelling met de sappige en kleurige van later tijd, doch speciaal Leidsch was dit niet, daar ook de werken van Claesz en Heda droog en monochroom te noemen zijn. Uiterst fijn zijn de Leidsche stillevens van den jongen J. D. de Heem (afb. p. 158), we noemen verder J. de Claeu, de beide Steenwijks en den lateren E. Collier.

Omstreeks 1625 komen de eerste zelfstandige keukenstillevens voor, een onderwerp dat men vroeger niet anders dan met figuren kende. Door het groote, breede formaat, door de heldere kleuren en de manier van schilderen toonen deze dikwijls Vlaamschen invloed n.l. dien van Rubens. In sommige van deze keukenstukken vinden we een buitengewoon krachtig streven om het stoffelijke uit te drukken o. a. op C. J. Delff's schilderijen.

Naast het keuken- en marktstuk heeft zich reeds vroeg het in Holland bijzonder geliefde bloem- en vruchtenstuk ontwikkeld. Het bloemstuk in de 16de eeuw voornamelijk wetenschappelijk getint, daar bloemen vooral tot versiering der kruidboeken dienden, behoudt deze eigenaardigheid de geheele 17de eeuw door. De bloemstukken hebben om deze reden veel bijwerk van rupsen en andere insekten, zooals bijv. die van Van der Ast en Bosschaert. Men schilderde vroeger in de 17de eeuw meestal voorjaarsbloemen en gekweekte bolgewassen, het zijn dezelfde die we ook in de kruidboeken aantreffen. Door dezelfde oorzaak waren de ruikers stijf, de bloemen staken silhouëtachtig tegen den achtergrond af, want hun vormen moesten goed te zien zijn om ze te herkennen. Veel minder lette men op de kleurschikking. Vooral in Utrecht vestigden en vormden zich een reeks van bloemschilders, de grootste van hen was R. Savery, die evenals alle andere bloemschilders van dien tijd veel aan Vlaanderen te danken had (afb. p. 156). Het vruchtenstuk was evenmin kleurig, het zijn meestal abrikozen, perziken en appelen in geel-bruinen toon, liggende in een rieten mandje of porseleinen kom; druiven schildert men zelden in het begin der 17de eeuw.

Ook het vischstilleven werd al vroeg een geliefkoosd onderwerp



ROELANT SAVERY: Bloemen.
(Museum Kunstliefde, Utrecht).

voor de Hollandsche stillevenschilders. Onze eerste vischschilders, als bijv. v. Noort te Leiden en Gillig te Utrecht schilderden riviervisch, doch al spoedig treffen we ook een groep van zeevischschilders in Den Haag aan, waarvan Abr. van Beyeren later de voornaamste zou worden.

Naarmate we de tweede helft der 17de eeuw naderen, zien we Rembrandt's wijze van werken ook voor het stilleven van belang worden. Hij zelf heeft geen stillevens geschilderd, wel kennen we van hem eenige etsen met een dergelijk onderwerp o. a. die met een schelp. In sommige van zijn interieurs echter treden de levenlooze voorwerpen zeer sterk op den voorgrond, doordat het licht op hen geconcentreerd wordt. Onder de stillevenschilders gebruikt vooral Kalff een belichting op de manier van Rembrandt, maar ook de schilderijen van anderen, zoowel Amsterdamsche als Haarlemsche stillevenschilders en die van sommige Leidsche, toonen, dat zij Rembrandt's invloed ondergingen.

Naast de eenvoudige stillevens uit de eerste helft der 17de eeuw zijn die der tweede helft haast overdadig te noemen. Hier staan op tafels met zware Turksche kleeden bedekt, in schalen vele soorten van vruchten als mispels, granaten, sinaasappelen, citroenen, druiven en perziken, daarbij roemers met wijn gevuld, hooge fluitglazen, ook borden vol etenswaren, bokalen; nieuwe elementen als met fluweel bedekte kistjes, nautilusbekers, komen naast de oude voor. Het stilleven is er nu geheel om zich zelf, de cultuur-historische beteekenis is van geen waarde meer. Het formaat, vroeger breed en klein, wordt nu hoog, het intieme kabinetstuk door een grootschere wandversiering vervangen. Gaf men in de eerste helft der 17de eeuw gewoonlijk composities met gevulde hoeken, terwijl het overige deel in den regel leeg bleef, in de tweede helft dier eeuw schildert men bij voorkeur pyramidaal aangelegde composities met hoogen achtergrond en maskeerde een leege plaats bijv. door een gordijn aan te brengen. Men wordt ook een vaster staan der voorwerpen gewaar dan vroeger; zoo komen dan schuinstaande kannen, en glijdende borden zelden meer voor, want men was thans volkomen in het bezit van de kennis der perspectief en ook de middelen om de stof uit te drukken beheerschte men volkomen.

Na 1660 werden ontbijten weinig meer geschilderd, maar enkele hunner bestanddeelen, zooals de half geschilde citroen, het fijn versierde mes en het servet komen later nog op vele stillevens voor. De Vanitas verloor het lugubere, dat ze vroeger kenmerkte, ze was nog slechts



J. D. DE HEEM: Stilleven.
(Rijksmuseum, Amsterdam).

een waarschuwing, die men niet zoo ernstig nam. Met de toenemende welvaart van het land kwamen voorwerpen van meerdere sierlijkheid op de stillevens voor, en zoo kan men dan ook bij schilderijen van Kalff, v. Beyeren, van De Heem en Weenix niet meer van keukenstukken spreken; deze laatste kwamen maar zelden meer voor. Terwijl de inventaris der stillevens dus veranderde in de tweede helft der 17de eeuw, bereikte het bloem- en jachtstuk een tijdperk van grooten bloei, beide zijn zeer gewichtig voor de geschiedenis van het stilleven.

Tot de schilders van de 2de helft der 17de eeuw behoort J. D. de Heem; eerst te Utrecht werkzaam, schilderde hij daarna te Antwerpen de weelderige stillevens, die ons zoo bekend zijn uit de verschillende musea. Ze zijn kleurig, soms wat glad geschilderd en bestaan uit fluweelen kistjes, bedauwde druiven, uit glazen, doorgesneden citroenen en perziken, open granaten en kreeften; een enkele wijnrank slingert zich tusschen dit alles door of bekranst een met wijn gevulden roemer. Dergelijke stillevens schilderde ook C. de Heem, D. de Heem, en de Leidsche schilders Hannot en De Ring.

Niettegenstaande de vele voorwerpen zijn De Heem's stillevens toch altijd rustig door de gelijkmatige belichting, door het weinig bonte der kleuren, wat men niet kan zeggen van die van Mignon. Deze zijn door al te veel details, door de harde, schelle kleuren zeer druk, tegelijkertijd echter technisch zoo voortreffelijk geschilderd, dat we vele



ABRAHAM VAN BEYEREN: Stilleven.
(Kon. Musea, Brussel).

van zijn werken thans nog in goeden toestand aantreffen. Zijne schilderijen zijn voor de ontwikkeling van het stilleven van gewicht, omdat hij tracht wat losheid in de vroeger zoo compacte composities te brengen, door middel van dunne voorwerpen zooals korenaren, grassen en stengels. Hetzelfde streven zien we op de stillevens van P. Gallis en Nellius, ook op die van Jacob v. Walskapelle.

In de 2de helft der 17de eeuw leefde ook Abr. van Beyeren (afb. p. 159), die behalve bloemen, visch- en andere stillevens ook zeegezichten en landschappen schilderde; hij was een veelzijdig kunstenaar zooals men maar zelden onder de stillevenschilders aantreft. Zijn werk toont een elegantie, een sierlijkheid van compositie, die we verder nergens vinden. De teere, zachte kleuren zijner bloemstukken, de dunne impres-

sionistische behandeling der met smaak geordende voorwerpen, doen Van Beyeren kennen als een schilder van fijneren aanleg dan de meeste zijner tijdgenooten. Zijn vroege schilderijen zijn nog wat druk, verraden Rubens' invloed, sober is echter zijn latere arbeid. Als schilder van vischstillevens legt hij zich vooral toe op het weergeven der lichteffecten; wonderlijk hard, als het ware plotseling gestolten, schijnt ons het vleesch der gesneden schollen en schelvisschen, prachtig het licht op de oppervlakte dei ongelijke doorsnede, terwijl een helder rood van vinnen of van een moot zalm het geheel verlevendigt. In zijn interieurs met stillevens treedt de voorliefde van Van Beyeren voor ronde, sierlijke lijnen vooral op den voorgrond, bijv. in de contour van een druiventros of brandewijnkom. Onder zijn invloed waren P. de Putter, schilder van stillevens met riviervisch in grijs-bruinen toon en Is. v. Duymen, die eveneens vischstillevens maakte, maar het groote compositietalent van Van Beyeren miste.

Op de stillevens van W. Kalff, wiens kunst zooals we zagen onder Rembrandt's invloed was, komen maar weinig voorwerpen voor; zijn schilderijen zijn sober en rustig, voortreffelijk van compositie; ze bestaan uit een enkele kan van zilver in Lutma's trant, een schotel van porselein en een paar vruchten, daarbij soms een enkel kleiner voorwerp als een horloge. De kleuren, die hij bij voorkeur gebruikt, zijn blauw, geel en oranje; een koeler palet dus dan Rembrandt had, die gaarne met geel, bruin en rood schildert. De vormen der dingen verliezen zich bij Kalff in den donkeren achtergrond, en des te sterker komen de plotseling lichtopvangende plekken van het zilver en goud te voorschijn, die oranje of geel getint worden door de nabijheid van een sinaasappel of citroen. Het is Kalff in de eerste plaats te doen om de oppervlakte der voorwerpen weer te geven, minder interesseeren hem details als de pitten der opengesneden citroenen en perziken, die bij andere schilders soms zoo gewichtig waren.

Tot Kalff's omgeving hooren de schilders J. en H. van Streek, in wier stillevens de enkele voorwerpen, gewoonlijk een porseleinen vaas of kom, een nautilusschelp met wat vruchten op een Turksch kleed, als verdwaald staan in de groote leege ruimte van het paneel; typeerend voor hem is de eigenaardige blauw-groene kleur van het porselein. Tot dezelfde groep hoort ook Nic. van Gelder, herkenbaar aan de typisch roode kleur en P. Gallis, schilder van uiterst fijne stillevens. De teekening is bij den laatste altijd zeer verzorgd, wat men lang niet van alle stillevenschilders kan zeggen. Curieus zijn in dit opzicht de stillevens van Torrentius, van wien het waarschijnlijk is, dat hij van een



J. A. MIGNON: Bloemen.
(Rijksmuseum, Amsterdam).

soort camera obscura gebruik gemaakt heeft; zijne teekening toch is al te nauwkeurig om zonder eenig hulpmiddel gedaan te zijn, en de schriftelijke bronnen wijzen ook op iets dergelijks [1].

Tot de grootste bloemschilders van deze periode behooren De Heem, Van Beyeren, Mignon, Van Aelst, R. Ruysch en Maria van Oosterwijk. De eerste is nog min of meer tot een vroegeren tijd te rekenen, daar bij hem weinig groote bloemen voorkomen, omdat hij gaarne bloemen in glazen flesschen schildert en de compositie wat stijf is. Typisch Vlaamsch zijn bij hem de voorstellingen van miskelken of Mariabeelden

[1] Vgl. *Onze Kunst*, Deel XXVIII, p 98, met afb. (September 1915), en Bredius-bundel, 1915.

omgeven door guirlandes van dicht opeengedrongen massa's van bloemen en vruchten, voorstellingen die zeer decoratief zijn.

Mignon schildert gaarne veldbouquetten en groote bloemen. Zijn bloemstukken hebben dezelfde eigenaardigheden, die ook zijn stillevens kenmerken, terwijl dikwijls het buigen der takken en 't hangen der bladen over den rand der vaas gemotiveerd wordt door de aanwezigheid van een of ander dier; de kleuren, waarvan het rood vooral sterk spreekt, zijn hard en ondoorschijnend, zij missen warmte (afb. p. 161).

A. van Beyeren is wellicht de grootste onzer 17de-eeuwsche bloemschilders. Zijn kunst getuigt ook hier van een fijneren smaak dan de meeste uit zijne omgeving hadden. De compositie is ongedwongen, de kleuren meestal een combinatie van verscheidene tinten van rood, zooals het rood van asters, rozen en tulpen, en voortreffelijk is de dunheid van sommige bloembladen weergegeven.

Bonter zijn Van Aelst's bloemstukken, bestaande uit zonnebloemen, papavers, sneeuwballen en andere tot nu toe op schilderijen weinig voorkomende groote bloemen. Het schilderen van groote bloemen wordt nu meer en meer gebruikelijk. Om hunne decoratieve werking reeds bij de Vlamingen zeer geliefd, vindt men ze in Holland vooral bij Maria van Oosterwijk en R. Ruysch; bij de eerste overheerschen vooral de roode en gele kleuren in den losbijeengeschikten ruiker, de bloemstukken van de andere toonen eenige overeenkomst met die van Mignon, maar hare kleuren zijn minder fel, alles is eenvoudiger en minder druk.

Het wildstuk komt in Holland pas tegen de 2de helft der 17de eeuw tot zelfstandigheid. Eerder kent men het zelfstandig in Vlaanderen, waar de grootsche jachttafreelen van Snijders en Fijt de voortreffelijkheid der Vlamingen in dit soort van stilleven bewijzen. In het noorden schilderde men liever jachtattributen als deel van het interieur, ook later nog, totdat het onderwerp grootscher werd opgevat door schilders als Weenix. Men onderscheidt bij dezen schilder, ook bij sommige andere, verschillende soorten van jacht, o. a. dat op waterwild, op klein en op groot wild.

Van de Leidsche schilders Gabriel Metsu en Van Noort kennen we reeds tamelijk vroeg in de 17de eeuw schilderijen met jachtattributen en figuren. Doch vooral in Amsterdam en Utrecht trof men wat later tal van schilders van wildstukken aan. In de eerste stad werkte M. Bloem in den trant van den Vlaamschen P. Boel; het zijn groote decoratieve schilderijen, die we van hem kennen; andere, zooals de beide Voncken, schilderden in diezelfde stad interieurs met jachtattributen, vooral



J. WEENIX: Stilleven.
(Rijksmuseum, Amsterdam).

E. Vonck muntte uit in het schilderen van de fijnste schakeeringen van licht en donker. In Utrecht werkte J. B. Weenix, een veelzijdig ontwikkeld kunstenaar, die behalve stillevens ook Italiaansche landschappen schilderde. Zijn jachtstukken met reeën, hanen en zwanen — van groot formaat — hebben weinig van het klein-burgerlijke, dat de kunst van de meeste onzer stillevenschilders kenmerkt. De tegenstelling tusschen licht en donker laat Weenix sterk uitkomen en herinnert daardoor aan Spaansch-Italiaansche meesters als Ribera, met wien hij wellicht op zijn Italiaansche reis in aanraking kwam. Zijn zoon, Jan Weenix, werd een der grootste stillevenschilders der 17de eeuw in Holland, hij werkte te Amsterdam (afb. p. 163). Men kan aan de werken zijne ontwikkeling jaar voor jaar vervolgen en ziet dan, dat J. Weenix

steeds meer de aandacht schenkt aan de stofuitdrukking, zijn heldere kleuren zijn warm en sappig en zeer decoratief werken zijn groote wanddecoraties. Na de landschappen in avondstemming met rood-achtig verlichte hemel en het stilleven op den voorgrond, schildert hij doode vogels, hanen en jachtgerei in een Italiaansch landschap; tenslotte zijn door hem gemaakt schilderijen als het landgoed „Ryxsdorp", voorstellingen met zwanen, reigers, hanen, uitheemsche dieren als koningsgieren en papegaaien, op den achtergrond een buitenplaats. D. Valkenburg, Weenix's leerling, mist het grootsche van zijn leermeester en diens gemakkelijke voordracht; hij let te veel op bijzonderheden. Ook de Hamilton's volgden Weenix's manier.

Een afzonderlijke plaats neemt M. Hondecoeter in; hij heeft niet Weenix's sierlijkheid, maar bezit meer dan zijne tijdgenooten gevoel voor de vormen der voorwerpen; blijkbaar had de oude kunst in Italië grooten indruk op hem gemaakt en nam hij iets van de wijze van zien der zuidelijk wonende menschen over; dikwijls treffen we ook in zijne schilderijen antieke kapiteelen of brokstukken van zuilen aan.

(Slot volgt). J. M. BLOK.





BOUWAARDEWERK EN BOUWBEELDWERK VAN WILLEM C. BROUWER



ET is nu bijna tien jaar geleden dat de heer J. A. Loebèr Jr. in dit tijdschrift (O.K. deel XII) iets vertelde van het begin, aanleg en streven van den pottenbakker Willem C. Brouwer. Ter illustratie gaf hij daarbij een serie goede foto's van de inmiddels zoo bekend geworden potjes. Echter vinden we daarbij ook twee beeldwerkjes, vermoedelijk ontstaan zoo tusschen het andere werk door.

Aan den levendigen, werkzamen geest van Brouwer zal toen de moog'lijkheid zijn gebleken die breedere plastiek op te voeren tot monumentaler waarde, zelfs al zagen we in dien begintijd niet anders nog dan een soort sierplastiek, de beeldjes voor in huis, een ongebonden vrije uitbeelding zonder vooraf bepaalde bestemming. Ik herinner mij b.v. de bekende eend, eenige vrouwenfiguurtjes, de verdekt opgestelde uil (O.K. deel XII, bladz. 102) e. a.

Juist deze beeldjes voor het interieur, als plaatsing op meubel of schoorsteenmantel, in den toon der sobere Brouwer-vaasjes, hadden reeds een zekere monumentaliteit, een te veel architectonisch sentiment om voldoende saam te gaan met de doorgaans leelijke zaken welke men gewoonlijk in de binnenkamers aantreft.

Daarom sloot die eerste plastiek van Brouwer nog 't best aan bij de eerste moderne, breedgehouden meubels en interieurs.

Intusschen, sedert vorenvermeld artikel van Loebèr in 1907, is er bij Brouwer heel wat veranderd. „Vredelust", de werkplaats in Leiderdorp is er nog, maar uitgebreider, aangebouwd en verbeterd; met grooter werkplaatsen, ovens en meerdere helpers.

Nog maakt Brouwer de aardige eenvoudige potjes, heeft zelfs verscheidene der eerste modellen nagenoeg onveranderd aangehouden. Verscheidene der oude vormen zijn omgewerkt, verbeterd, herzien.

Vele nieuwe ontwerpen kwamen er bij, en het materiaal zelve is vooral veel verbeterd. Nieuwe kleuren zijn gevonden en op veelal gelukkige wijze toegepast, nieuwe vormen met nieuwe glazuren gecombineerd. En, om nu nog even bij het klein aardewerk te blijven: nog verder is Brouwer gegaan.



WILLEM C. BROUWER: Gevelstuk: „Zakkendrager".

Zooals men weet maakt hij de laatste jaren z.g. craquelé aardewerken; wachten wij af wat daar nog in gebracht zal worden. Voor 't oogenblik wensch ik mij te houden bij 't grootere, volumineuser gebied van Brouwers werkplaatsen: de terra-cotta voor versiering van gevels, tuinen en parken.

Uit meer dan één oogpunt is dit wel een heel belangrijk soort werk. Immers, in 't algemeen beschouwd was er eenige gegronde vrees dat de moderne, rationeele bouwkunst de versiering geheel zou verbannen. De verschrikkelijke jaren aan 't eind der vorige eeuw hadden van „het goede" te veel gebracht. Een werkelijke revolutie was noodig, en is dan ook gekomen. Er werd misdadig „versierd", en er werd niet „gebouwd". Dien chaos van architectuurlooze producten moest tegengegaan worden, en als onmiddellijk gevolg daarvan werd versiering gesupprimeerd. Zoo ging dat eenige jaren. En toen alles wat rustiger, wat bezonkener en bezonnener werd, de revolutie als 't ware eenige jaren gewoed had, deed zich toch de behoefte gevoelen het groote samenstel van steen en hout, dat wij een bouwwerk noemen, te verlevendigen en te verfijnen met een stukje relief, thans goed bedacht en wel overwogen aangebracht.

En vooral de terra-cotta leent zich zoo bijzonder goed voor versieringen in aansluiting met de Hollandsche baksteen-architectuur. Vooral door de kleur gaat het er zoo juist in over, vormt een goed verband daarmede, behoudt de rustige werking van het totaalbeeld, geeft alleen door de werkingen van licht en schaduw het gewenschte relief, de fantastische onprincipieele noot.

Want zelfs onze groote bouwmeester Dr. H. P. Berlage, die in alle con-

sequentie steeds zuiver bouwend doorgaat, kon versiering niet ontberen; we hebben dat gezien aan zijn beurs, zoowel als aan vele latere werken.

Nu spreekt 't van zelf dat het denkbeeld „versiering" een gevaarlijk element in de bouwkunst is, wanneer dit werk niet door een kunstenaar tot stand komt. En vooral hebben we daarvoor noodig een artiest die architectonisch voelt, die in de versiering zelf mee bouwt. De vrije beeldhouwkunst is hier absoluut misplaatst, alleen de samenwerking met den architect, het goede begrip tusschen modelleur en bouwmeester kan hier tot gewenschte resultaten leiden.



WILLEM C. BROUWER: Tuinaardewerk.

En toch ook mag de versierder niet de droge berekenaar zijn, moet met voldoende vrijheid en spontaneïteit kunnen werken. En juist dat spontane, dat levendige meen ik dat bij Brouwer aanwezig is, maar ook dat begrip van bouwkunstige noodwendigheid.

Als een der eerste belangrijke werken op dit gebied zag ik van hem de groote open cour van het vredespaleis. Hij verwerkte daarin diermotieven en ornamenten, en het is daar dat men kan zien hoe goed de baksteen met de terra-cotta harmonieert.

Trouwens, ik woonde een lezing met lichtbeelden bij waar Brouwer een en ander demonstreerde en daarbij bleek juist hoe de Italiaansche renaissance prachtig met dat materiaal gewerkt heeft.

En het terra-cotta voor de tuinen geeft ook een zeer goed effect ten opzichte der omringende architectuur. Vooral wanneer het materiaal eenige jaren oud is, de groene aanslag aan den steen zit wordt de harmonie grooter, met juist voldoende afscheiding om niet geheel in de ruimte op te lossen.





WILLEM C. BROUWER: Landbouw. WILLEM C. BROUWER: Visscherij.
(Beeldhouwwerk aan het Departement van Landbouw, Handel en Nijverheid, te 's-Gravenhage).

Een zeer goed specimen van dit tuinaardewerk geeft de hierbij gereproduceerde pilaster met bloemvaas als hoekafsluiting van een heg. Het is een zuiver, uit stukken crème terra-cotta opgebouwd stuk werk, de groote vormen door zeer eenvoudige motieven verlevendigd. Een ander goed voorbeeld is de tuinbank van Mr. De Visser in Arnhem. Deze bank, goed type van gebouwde sierkunst, is samengesteld uit vaalbruine terra-cotta, sterk gezand waardoor het modelé vaag is gehouden. De steen is hier en daar blauw aangeloopen.

Het ornamentale gevelstuk, studie voor den voorsprong van een gevel





WILLEM BROUWER: Industrie. WILLEM BROUWER: Handel.
(Bouwbeeldhouwwerk aan het Departement van Landbouw, Handel en Nijverheid, te 's-Gravenhage).

is een werk dat men feitelijk ter plaatse moet beoordeelen, omdat het innig met de architectuur is verbonden en daaraan zijn vormgeving dankt. Ik voeg het hier bij om aan te toonen de ornamentale, niet realistische uitbeelding der figuur; het bovendeel, de meer menschelijke gedaante groeit slechts uit de ornamentatie, zooals deze weer uit den baksteen voortkomt. Onmiddellijk heel anders is de „zakkendrager", overgangsstuk van een voorspringenden gevel op een achtergelegen stuk, aan het graanhuis te Rotterdam.

Oogenschijnlijk is dit een veel naturalistischer uitbeelding; toch is het slechts de krachtuitdrukking, door proporties en massawerking gestyleerd.



WILLEM C. BROUWER: Gevelstuk.

In den geest als bovenvermelde werken heeft Brouwer reeds zeer veel uitgevoerd, niet slechts als onderdeelen der architectuur, maar ook op zichzelfstaande werken. Ziehier een greep uit de vele, mij bekende werken: als reeds vermeld de verschillende modelleeringen aan het vredespaleis, verschillende werken voor de gemeente Amsterdam, de Van Karnebeek-bron aan den Ouden Scheveningschen weg te 's-Gravenhage, de fontein in Nijmegen. Hoogere burgerschool, openbare school en vele andere opdrachten voor de gemeente Arnhem, stationsgebouw te Maastricht en vele andere particuliere gebouwen, villa's, arbeiderswoningen en utiliteits-gebouwen.

De directe aanleiding tot het schrijven van dit stuk is echter een belangrijk werk van min of meer anderen aard, in zooverre, dat het afwijkt van de terra-cotta plastiek en ditmaal niet door Brouwer zelf werd uitgevoerd. In samenwerking met den steenhouwer S. Tempelman uit Maastricht leverde hij de beelden aan den gevel van het nieuwe departement van Landbouw, Handel en Nijverheid op het Bezuidenhout te 's-Gravenhage.

Hierbij is helaas, en daarvan kan men Brouwer geen verwijt maken, niet verkregen een mooi, gaaf stuk architectuur, waaruit het beeld-



WILLEM C. BROUWER: Tuinbank (Terra-cotta).

houwwerk logisch groeit, en daarin als opperste verfijning monumentaal is opgenomen. Helaas heeft de bouwmeester hier niet begrepen dat op het moment dat het beeldhouwwerk de plaats krijgt, er met dien gevel iets moet gebeuren. We hebben hier dus het beeldhouwwerk afzonderlijk te bezien, en dan komt dit mij belangrijk genoeg voor om de aandacht daarop te vestigen. In den heer Tempelman vond Brouwer een uitnemend helper, niet de ziellooze „puncteur" of „practicien", maar een begrijpend, meevoelend uitvoerder.

Bij de uitstekende reproducties, die het karakter goed weergeven, zou ik het volgende willen aanstippen: Brouwer heeft zich tot doel gesteld vooral te doen uitkomen dat de natuursteen in zijn soort, in zijn aard onaangetast moet blijven, ook al begint de „mensch" er zijn sierlust aan bot te vieren. Voor alles dus zal de harde Pouillenay-Ramage dit blijven, d. w. z. steen, en hoe dan dit beter te doen bestendigen dan door als 't ware van den steen af te bedelen wat noodig is om op 's menschen geest een suggestie te veroorzaken van de voorstelling en de bedoeling: de uitbeelding. B.v. „Handel"; de ruwe steen is in groote facetten bijgewerkt, om te passen in zijn ruimte en op 't grondvlak. Die ruwe, rustieke moot die volkomen den natuursteen nog uitbeeldt

wordt hier en daar verdiept weggeslagen. In dien weggeslagen kuil ontwikkelen de voeten en beenen eenigermate en volkomen vaag.

Om meer „voeting" te geven is aan de eene zijde de Haan (waakzaamheid) gesteld, d. w. z. dan is de ruwe steen wat bijgewerkt zoodat de voorzijde doet herinneren aan een haan. Het verdere deel van het beest groeit als 't ware weg in het been van de figuur. Aan de andere zijde, voor 't zelfde doel is de steen wat afgerond, tot „boeken". Heel weinig komt de draperie los van den fond, geheel uitgegroeid dus. Uit de draperie groeit dan het verdere beeld, volkomen gesloten. Het naakt wat fijner gestokt, maar overigens zoo droomerig, zoo suggestief als de ruwe bonk steen maar wenschelijk mocht achten. Hetzelfde geldt voor de overige beelden; bij Nijverheid dient de electrometer tot voeting.

Bij Scheepvaart of Visscherij zien we een logische ontwikkeling van het modelé uit den natuursteen. Immers, waar is de eerste maas van het net? De voeten zijn vaag, voldoende echter aangegeven om het staan te accentueeren.

Zoo zou ieder beeld op voren omschreven wijze te beschouwen zijn. Bij allen is dezelfde lijn en gedachtengang in compositie doorgevoerd. Ware de raamomlijsting niet zoo hinderlijk door breede voegen aangegeven, dan zou Brouwer een heel wat gemakkelijker taak gehad hebben. Toch wenschen wij hem gaarne geluk met deze demonstratie van zijne bedoelingen, die leiden zullen tot een geheel nieuwe en m. i. zuivere opvatting van de Moderne Bouwbeeldkunst.

Daarheen wijst het streven van Brouwer, daar ligt zijn toekomst. Hopen we dat belangrijke opdrachten hem in staat zullen stellen de gevels van openbare gebouwen en burgerwoonhuizen op doeltreffende wijze te versieren. Het stadsbeeld zal er door winnen.

CORN. VAN DER SLUIJS.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

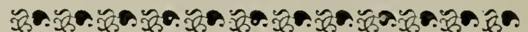
:-: AMSTERDAM :-:



UNSTZAAL PANORAMA. SCHILDERIJEN EN PASTELS DOOR HERMAN HEYENBROCK ❧ Ik heb een vriend, een dichter en tevens een exact wetenschappelijk man, een denker en nochtans een phantast, iemand die verwonderlijk veel uit elkaar wijkende eigenschappen heeft, welke hij slechts zeer moeilijk bij elkaar weet te houden, die intusschen één overheerschende karaktertrek heeft: de *romantiek* — hij is nu oorlogscorrespondent aan een der belangrijkste fronten —, welke vriend, in zijn beginlijd, ongeveer 12 jaar geleden, dweepte met de kunst van Herman Heyenbrock. En vermoedelijk zou hij nog veel sympathie en groote bewondering er voor koesteren. — Geen wonder! In al die jaren is de schilder dezelfde gebleven, — slechts heeft zijn talent zich breeder ontplooid en zijn kunst staat op een steviger grondslag van natuur- en menschenkennis. De toen nog onbekende schilder heeft nu, na talrijke tentoonstellingen, in ons land, en eenigermate ook daarbuiten, eene benijdenswaardige vermaardheid verworven. Maar nog zou dezelfde bewonderaar met denzelfden kenschets, als 12 jaar geleden, waarin het woord „romantiek" schering en inslag was, en, waarin termen als: hoogovens, schoorsteenen, walm, rookpluimen, vuurgloed, vlammen, donkere gestalten, spookachtig, arbeid, strijd, vulkanisch, enz. in een schoon zinsverband oplichten, waarin echter grootere bewustheid zou blijken, dezen schilder ons voor oogen stellen.

Helaas kon ik met deze bewondering niet volkomen instemmen. Ik zag achter dit werk van menschenhanden, hoe knap ook, hoe zorgvuldig het bedrijf ontledend, waarin de realiteit hoogtij viert, nog niet den achtergrond van eene diepe bewustheid. Over het algemeen blijft het schilderwerk te oppervlakkig. Men behoeft Vincent van Gogh niet tegen hem uit te spelen, die in alle werkzaamheid slechts een *mensch* zag, den zieligen, tragischen mensch. Heyenbrock wil meer het *werk* zien, met al de zakelijkheid (realiteit) der industrie. Wat hem daarboven verheft in zijn kunstenaarschap is zijn romantische kijk

Wat wij steeds meer wenschen: stemming en diepere bewustheid, waarbij zijn eigen ziel zich spiegelt in het uitgebeelde, zien wij in elke nieuwe tentoonstelling meer tot verwerkelijking komen. En zoo zien wij den schilder meer en meer wórden, zooals onze vriend hem in zijne vergrootende bewondering reeds jaren geleden meende te zien.



LARENSCHE KUNSTHANDEL. WILLEM KORTELING, JAN POORTENAAR en JAC. SNOECK. ❧ Het maandbericht van den Larenschen Kunsthandel stelt ons Willem Korteling voor als een jong schilder, leerling van zijn vader, een teekenaar in een provinciestad, (Deventer), waar deze bóven zijn beroep zich wist staande te houden, en de kunst als eene roeping gevoelde, die zoo niet hij zelf dan nochtans zijn zoon zou volgen. — Hoe lokt de kunst, hoe verleidelijk is de schoonheid! Langs wegen die ver boven het leven voeren en niet zonder gevaar zijn. — Evenwel, de kunst was hier een strenge meesteres, acade-

misch van houding. En zoo zijn er werkstukken, voor 't meerendeel stillevens, waarin de *techniek* van teekening en schildering nog hoofdzaak is (b.v. 61). Leermeester en leerling hebben terecht gedacht, dat kunst van kunnen is afgeleid. — Maar nu verder! Het werk heeft nog te veel den ateliertoon. Het kieken zal toch ook hier wijzer dan de hen willen zijn. Men behoeft geen adelaarsjong te zijn om de vleugels wijder te willen uitslaan! — En zoo zien we het vladderen langs een *Oude Pereboom* en een *Populierenlaan*, en de frissche buitenlucht glanst langs de vleugels. Welzeker, hij zal het vliegen wel leeren!

Jan Poortenaar, o. m. van enkele Sint Lucastentoonstellingen bekend, is de laatste jaren verder van honk geweest. Toch kan hij ons nu met zijn drukke Londensche Tafereelen niet zoo bekoren als vroeger met zijn vaderlandsche landschappen. Hij gaf, in zijne etsen meer dan in zijne schilderijen, iets karakteristieks en tevens iets gemoedelijks, soms zelfs iets van landschapspoëzie in enkele zwierige lijnen. Het groote stadsleven blijkt hem nog te machtig. Waar de groote stad stil is, op enkele pleinen, waar de historie in de architectuur *droomt*, daar tast hij weer naar het schoone, al is zijn greep nog niet machtig.

Architectuur? Waar droomt de historie inniger dan in kerk-architectuur? Waar moet de schilder onstoffelijker voelen, geestelijker werken, dan in de spheer van een gothische kathedraal! — Het wil ons niet uit den zin dat Jac. Snoeck niet, althans nóg niet, die psychische houding heeft, noodig om in aanraking te komen met de ziel, die uit zulke architectuur spreekt, neen dróómt. Wij willen niet zeggen, dat hij zich aan deze schoonheid, waar het gerucht der eeuwen verstilt, heeft vergrepen; daarvoor is zijn naarstig pogen, sedert jaren, te ernstig, en heeft zijn werk te veel verdienstelijks. Het bleef intusschen te uiterlijk. — En hoe geducht laat zich de vergelijking met onzen grooten Johannes Bosboom gevoelen! Zoo is het begrijpelijk, dat het werk van den jongere meer waardeering vindt aan de overzijde der zeeën, waar het zoo'n vergelijking niet heeft te duchten.



BELGISCHE TENTOONSTELLING. GEMEENTE-MUSEUM. Met hoeveel toegenegenheid hebben wij niet telkenmale de Belgische kunst, vooral de Vlaamsche, in Holland begroet! Deze kolommen kunnen er van getuigen. Emile Claus bovenal scheen ons in zijn lichtende pracht, als de *verheerlijker* der schoonheid, den Vlaamschen geest af te spiegelen, die van de Breughels, Rubens en Jordaens af, hoe na verwant ook met de onze, ons over 't algemeen blijmoediger toeschijnt dan de Hollandsche geest, dien wij het diepst zien weerspiegeld in Rembrandt en Jacob van Ruysdael, en in den laatsten tijd in Jacob Maris en Jozef Israëls. Doch wij hadden onzen Jan Steen, en de Vlamingen hebben in dezen tijd hun Albert Baertsoen, wiens geest de stilten en diepten kent, waarin het eeuwige is bezonken. Zoo heeft de tegenstelling zich verkeerd. Het spreekt ook vanzelf, dat een kunst, die vol is en rijp, alle tegenstellingen in zich vereenigt, en zoo kon het gebeuren, dat een Vlaming als Adriaan Brouwer kon aarden in Holland, om er de stof te vinden voor zijne comische tooneeltjes, die zich meermalen tot humor verhieven. Men moet de tegenstellingen niet te strak vasthouden, maar ze in elkaar laten vervloeien.

De te vroeg ontslapen Rik Wouters, die levensvoller kunst gaf, zoowel in schilderijen als in beeldhouwwerk, hoe meer de dood hem naderde, heeft ons weer het gevoel gebracht van de eeuwige jeugd van Vlaanderen, die men in dezen tijd wel indachtig moet blijven! Doch daar versombert de blik zich voor het werk van Isodore Opsomer. Van het weemoedige Begijnhof (te Lier) kennen ook wij de evenbeelden, en zijn Delft in winter is gegrepen uit ónze ziel. Is zijn kijk op de stad, in het leven, de laatste jaren nog dieper geworden? Nadert hij Breitner? Zal hij meer gaan gelijken op Baertsoen? Deze laatste twee vragen, welke ik vernam, worden beantwoord door het feit, dat hij zichzelf reeds is, breed van gebaar, stemmig, soms hartstochtelijk. Hij is nog niet zoo diep ontroerd als Breitner, niet zoo bezonken van gedachte als Baertsoen. — In een sombere

toon heeft ook een tijd lang Victor Gilsoul in zijne landschappen en stadsgezichten gewerkt, tot een vleug van het luminisme in zijn ziel drong; of krijgt in Holland weer de ernst des levens de overhand? — Ook in Bosiers, hier reeds vroeger genoemd, zien wij een schilder, die bij voorkeur het weemoedige van antiek stedenschoon tracht weer te geven in een fijnen toon, waarin licht en schaduw soms reeds op zichzelf aesthetisch aandoen.

De Vlaamsche ziel verlustigt zich het liefst in licht, in kleur, in schittering. Waar heeft het luminisme schooner zegepraal gevierd? Het werd niet tot een manier, een theoretische vorm, maar het werd practisch verwerkt, natuurlijk levensvol ontwikkeld. Het zat in 't bloed en vloeit u tegemoet uit het werk voor uwe oogen. — Na Rik Wouters hebben wij Paerels in Amsterdam gezien — wiens werk hier in een vorig nummer werd geschetst — en zien wij nu het van levensvreugde tintelende werk van Smeers. Hij schildert van alles: zee en landschap, figuur en binnenhuis, portretten en bloemen, en zijn teekening is al even raak en beeldend als zijn kleur vol en levendig is. En wat hem nog verheft boven vele licht-schilders, is zijn vermogen het licht in de verschillende kleuren tot ééne harmonie in het kader samen te vatten, hier fijn van toon, ginds voller van klank. Nochtans heerscht geen overdaad; met eenvoud van middelen bereikt hij veel, terwijl er stijl en karakter uit 't werk spreekt, dat wellicht nog aan diepte van levensinzicht en grootheid van begrip kan winnen.

Feller gegrepen door het modernisme is Van der Swaelmen, in zijn groote figuurstukken en landschappen vol kleurweelde, evenals Van de Berghe, die nochtans stemming weet te wekken.

Hoe oud zijn daarnaast de door figuren verlevendigde landschappen van Léon Frédéric, evenwel een goede volkskunst blijvende, episch van gebaar. Hij kent de volksziel en vertelt er uitvoerig van. Minder conventioneel, maar ook minder geestelijk, is Viérin met zijn natuurgevalletjes, frisscher, vrijer, natuurlijker. Hij ziet de *natuur*, maar ook weinig meer.

Meer ziet Donnay, die als 't ware over de natuur naar iets anders ziet, gelijk Degouve de Nuncques, bij ons wel bekend door vroegere tentoonstellingen. Ook Donnay ziet de natuur idyllisch, ja symbolisch.

Wij kunnen helaas niet allen noemen. — Wij zullen evenwel velen weer zien!

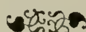
Doch deze belangrijke tentoonstelling zou geen beeld der Belgische kunst geven, als zij niet was vertegenwoordigd door enkelen uit den tijd van „L'Essor" en „Les Vingt". Fernand Khnopff's vergeestelijke kunst is er, o. a. de bekende „Medusa". Symboliek en classicisme gaven Khnopff die trotsche, ja eigendunkelijke houding, die hem, niet door overdaad van werk, doch door keus en manier, ver boven het gewone verheffen. Tot die kringen behoorde ook Theo van Rysselberghe, o. m. bekend door zijne spiritueele portretten van Emile Verhaeren. Ook Adolph Wijtsman zag men daarbij, het best als hij, in een vast lijnenschema, van het landschap stemmig droomt.

Met dit laatste toonvolle werk stemt de landschapskunst van Juliette Wijtsman innig overeen. Een der werken is als een bloesemdroom, even vaag als reëel, stemmig en beeldend. Even knap is Alice Ronner's stillevenkunst, b.v. van bloemen. Teërheid en vastheid van vorm, natuurkennis en eigen stijl, vereenigen zich op gelukkige wijze.

Van de graphische afdeeling zou alleen reeds de wonderlijke dramatische etskunst van De Bruycker ons lang kunnen bezighouden. Is niet de humor de hoogere eenheid van het comische en tragische? — Doch stel nu, dat het tragische feller en feller doorklingt om van Vlaanderens nood te klagen...

Zien wij ten slotte naar de Wedergeboorte die aan Vlaanderen geschiedde in de tentoongestelde boekwerken van Guido Gezelle, Albrecht Rodenbach, Hugo Verriest, Stijn Streuvels, Herman Teirlinck. En worden we ons bewust, dat de geest van Breughel en Rubens eeuwig is!

D. B.





:-: LONDEN. :-:



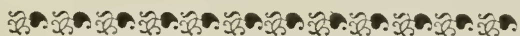
ELGIAN ART AT THE FRONT. Messrs. WARING & GILLOW, OXFORD STREET. FEBRUARI 1917. Stukgeschoten daken, verwoeste dorpen, aardbevings-visioenen. . . . De ware titel dezer tentoonstelling zou zijn: Belgische kunstenaars aan het front. De kunst zelve heeft niet veel te maken met de uitvoering van het meerendeel dezer schetsen en schilderijen.

Het ensemble is vermoeiend. Er heerscht een zeker streven, om te pleiten ten gunste van hen, die door deze ruïnes geleden hebben. Er heerscht ook een sentimentalisme, dat het ware kunstgevoel vernielt.

Deze tentoonstelling behoefde een excuus; zij richt zich tot een publiek, dat voor de kunst blijkbaar onverschillig is, maar dat bereid is te koopen wanneer het er op aankomt bij te dragen tot „British Gifts for Belgian Soldiers" of „Help for Belgian Soldiers". Overigens treft men er, behalve schilder- en beeldhouwwerk, een aantal „Kunst"-voorwerpen aan, al of niet vervaardigd door de soldaten in de loopgraven of in de gasthuizen: metalen ringen, papiermessen, vliegtuigen in miniatuur, armbanden, lantaarns, en vooral in hout uitgezaagde en geschilderde silhouëtten. De aardigste hiervan zijn van Delaere.

Deze grappige silhouëtten doen ons het gemis betreuren aan karikaturen van werkelijke kunstwaarde. Behalve de uitstekende teekeningen van James Thiriar, vertoonen alle schilders ons slechts documenten. Deze schilders staan niet beneden zichzelven, maar geen hunner schijnt begeesterd, en er is stellig niets zeer meesleepends in al die tooneelen van verwoesting.

Ik vermeld: de fraaie en frissche kleuren van Iwan Cerf, vreemd-lenteachtig als voorstelling van ruïnes; een goede studie van een soldaat in verontrustende belichting door J. Verdegem; zeer stevig schilderwerk, van degelijke techniek van Marc-Henri Meunier; drie goede indrukken van Nieuwpoort van André Lynen; nogal sombere tooneelen van Charles Houben, waaronder de heel curieuse „Hoeve van Allartshuyzen"; heldere, levendige zichten van Loo van Henri Anspach; en veel ander werk van bekende of onbekende kunstenaars, waarvan ik de namen pro memorie vermeld: Romberg, Marcel Caneel, Leon Alfred Bastien, Maurice Wagemans, Jules Berckmans, Allard-l'Olivier, Medard Maertens, A. Stevens, Max Maertens, Ochs, Labarre, Muss, Mortiaux, Lemaître, Cartuyvels, Dutry, Alphonse Proost, Walleean, Van Andenhoven, Fontaine, André Cluysenaer, De Breemaecker. J.



:-: PARIJS :-:



ENTOONSTELLING DER GEWESTELIJKE BOUWKUNDE IN DE BEZETTE PROVINCIES GALERIE GOUPIL Deze tentoonstelling, aangericht door de *Société des Architectes diplômés*, met de medewerking van het ondersecretariaat voor Schoone Kunsten, is bijzonderlijk gewijd aan de landelijke architectuur in de bezette gewesten, en heeft ten doel om karakteristieke woningtypes, vooral van boerenwoningen, uit die streken onder de oogen der kunstenaars te brengen.

Het tentoongestelde materiaal, bijeengebracht naar het toeval der welwillende medewerking, vertoont talrijke leemten; de fotografieën zijn zeldzaam en geven doorgaans slechts gekende streken weer: het schijnt wel of men de medewerking niet had ingeroepen van de amateur-fotografen, die vele belangrijke documenten hadden kunnen bezorgen, en of men zelfs niet getracht had om reeksen prentbriefkaarten te verzamelen, die dikwijls zoo kostbaar zijn voor de studie der gewestelijke architectuur.

De belangrijkste reeks documenten bestaat uit een verzameling teekeningen en plans van landelijke woningen, voor het archief der „Monuments historiques" bewerkt door den architect Ventre.

Deze geheel onlangs, met veel zorg uitgevoerde opnamen uit verschillende plaatsen van Fransch-Vlaanderen, Artois, Picardie, Valois, Champagne, Lotharingen en de Vogezen, ver-

toonen karakteristieke types van buitenwoningen, eenvoudige boerenhuizen, hoeven enz., gebouwd met de bouwstoffen welke het gemakkelijkst ter plaatse verkregen kunnen worden, en die als het ware vergroeid zijn met het landschap der streek en er de tradities van voortzetten.

Voor den intelligenten bouwmeester valt er heel wat te leeren van die nederige gebouwtjes, die doorgaans zoo goed aan hun doel beantwoorden en zoo goed met de omgeving harmonieeren. Zij vertoonen zelfs in het gebruik der materialen evenzeer als in de algemeene schikking, kunstmotieven die men zonder moeite zou kunnen ontwikkelen (zooals b.v. zekere Engelsche architecten dit deden) zoodat men een groote verscheidenheid in de gebouwen van een zelfde plaats zou verkrijgen, terwijl toch de eenheid van karakter bewaard zou blijven.

Men kan op deze tentoonstelling nogmaals nagaan, hoe nauw Fransch-Vlaanderen, Artois en Picardie aan Vlaanderen verwant zijn; het gemeenschappelijk karakter der volkswoningen dezer gewesten is even duidelijk als dat van hunne oude kunst.

Een andere reeks belangwekkende documenten zijn de teekeningen der gebroeders Duthoit, uitgevoerd omstreeks het midden der 19de eeuw en toebehoorende aan het museum te Amiens. Zij vertoonen een aantal — gedeeltelijk verdwenen — schilderachtige hoekjes van Amiens en van andere steden in het Noorden van Frankrijk, en noodzaken ons eens te meer te erkennen, dat het utilitaire vandalisme dat gedurende heel de 19de eeuw gewoed heeft, veel meer merkwaardige woonhuizen heeft doen verdwijnen, dan deze afschuwelijke oorlog er zal kunnen vernielen. Wat ik reeds ten opzichte van Ieperen heb gezegd, is niet minder wáár voor Amiens: in den aanvang der 19de eeuw bestonden daar nog een groot aantal woningen, in wier bouw het hout de belangrijkste rol speelde, en die in de schikking van den gevel, van de trappen, in de versiering van betimmeringen en balken een overvloed van bekoorlijke motieven opleverden, in het opzicht van architectuur zoowel als van beeldhouwkunst. Zij zijn meestal verdwenen.



TENTOONSTELLING VAN VERMINKTE KUNSTWERKEN ❧ PETIT PALAIS. ❧ Bij het ensemble kunstwerken uit de Yserstreek, welke door mij uitvoerig in dit tijdschrift besproken werden [1] werd thans, in de zalen welke de wandtapijten der kathedraal te Reims bevatten, een afdeeling aangericht, van voorwerpen van mindere of meerdere kunstwaarde, herkomstig uit het Fransche gebied in de nabijheid der vuurlijn. Ongelukkiglijk hebben de inrichters, wien het er blijkbaar veeleer om te doen was den haat tegen de Duitschers aan te wakkeren, dan om kunstwerken te doen kennen en waardeeren, er zich mee vergenoegd, min of meer door den oorlog beschadigde werken te vertoonen, welke er ook de kunstwaarde van was, en werden de veel belangwekkender werken niet vertoond, welke uit de gevaarlijke zone werden weggevoerd, en die zich thans — wij weten het — te Parijs bevinden.

Ten slotte is de te weeggebrachte indruk juist het omgekeerde van wat de organisators zich voorstelden: de bezoeker, wien men, naast volstrekt onbelangrijke voorwerpen, zooals b.v. het deksel van een door de Duitschers opengebroken schrijftafel, een massa beschadigd beeldhouwwerk vertoonde, dat, het weze oud, meestal onbeduidend is — denkt oneerbiedig bij zichzelven, dat het onheil nog niet zoo groot is, als men hem wil doen gelooven.

Onder de weinige belangrijke werken, welke verloren hangen in deze tentoonstelling van scherven, vermelden we, als behoorende tot de Vlaamsche kunst, een *Aanbidding der Herders*, toegeschreven aan Rubens, en herkomstig uit de Kathedraal van Soissons.

Het is een werk van tweeden rang, slap en glad schilderwerk, nog sterk onder Italiaanschen invloed, vooral in de vrij conventioneele en zich herhalende types. Men heeft den indruk eener variante van een motief dat de meester herhaaldelijk tusschen 1615 en 1620 heeft behandeld, variante door een goed leerling uitgevoerd.

JACQUES MESNIL.

---

(1) *Onze Kunst*, Augustus 1915 en Juli 1916.



INHOUD VAN DEEL XXXI

(ZESTIENDE JAARGANG — EERSTE HALFJAAR 1917)

KUNSTBERICHTEN

TENTOONSTELLINGEN

MUSEA EN VERZAMELINGEN

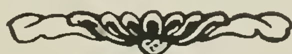
KUNSTVEILINGEN

STERFGEVALLEN

PLATEN

N.B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversiering in hout gesneden door Edw. Pellens.
Omslag naar een teekening van Ch. Doudelet.





BOEK-, COURANT- EN STEENDRUKKERIJ
V/H G. J. THIEME,
NIJMEGEN



DE HOUTSNEDEN VAN W. O. J. NIEUWENKAMP



IJFTIEN jaar geleden schreef mevr. B. P. van Ysselstein in dit tijdschrift haar waardeerend opstel over de ets- en houtsnijkunst van W. O. J. Nieuwenkamp. 't Zij ons vergund, een enkel woord van deze schrijfster in herinnering te brengen, omdat dit voor het Indisch werk van Nieuwenkamp, dat wij zullen beschouwen, van kracht bleef.

Mevr. van Ysselstein schreef: „Er is een kenmerkend verschil tusschen vroeger en later werk van Nieuwenkamp. Terwijl vroegere etsen meer op teruggave van kleur aangelegd zijn, gelijken de latere meer *op een streven naar stijl* (¹), een trachten te bereiken, op soberder wijze, het *essentieele* van wat tot teruggeven dringt. Het werk wordt vlakker van behandeling, meer wetenschappelijk gedaan zou men kunnen zeggen. Men voelt, dat de artist 'n anderen weg in wil, niet bovenal subjectief maar meer *objectief* zich stellen wil voor zijn doel."

Deze uitspraak is vooral van toepassing op Nieuwenkamp's houtsneden en komt geheel overeen met hetgeen de kunstenaar zelf van zijn werkwijze zegt.

„Buiten, dadelijk naar de natuur, werk ik zeer zelden;" schreef Nieuwenkamp ons, November 1908. „Een schetsje, wat aanteekeningen, dat is alles. Zelden wordt zoo'n schetsje dadelijk thuis uitgewerkt, meest pas na een paar jaar. *Dan ben ik al het bijkomende vergeten, en is alleen de hoofdzaak, waar het om te doen was, mij nog klaar voor oogen en kan ik daar al mijn aandacht op concentreeren en daarop voortbouwen.*"

In den tijd, dat Nieuwenkamp zich aldus uitliet over zijn kunst, was hij bezig met het maken van zijn groot werk over Bali. Hij leefde afgezonderd aan boord van zijn woonschip *De Zwerver*. Dagelijks arbeidde hij tot vier uur. Ging dan wandelen; in den zomer roeien

(¹) Cursiveering overal van ons. A. H.

en zwemmen. Des avonds werd er weer aangepakt. Echter dan teekende noch etste hij, maar schreef voor zijn Baliboek. Aan uitgaan deed hij niet. Als op een eiland leefde hij in de wereld, regelmatig gelijk de gang van het uurwerk in Edams speeltoren. Na op deze wijze twee of drie maanden gearbeid te hebben, wilde het werk niet meer vlotten. Nieuwenkamp liet het dan los en wachtte.

Een zoo kalm leven past volkomen bij de werkmanier van een kunstenaar, die zich er op toelegt, het toevallige en tijdelijke van een onderwerp kwijt te raken en na verloop van tijd bedachtzaam zijn geestelijke krachten in één brandpunt samentrekt, om den indruk, van hetgeen hij belangwekkends ontmoette, klaar en ongerept in zijn oorspronkelijken staat weer te geven. Zoo beschouwd, verstaan wij, hoewel het wezenlijke van de scheppende daad een geheimzinnig Verborgen blijft, dat niet doorgrond kan worden en in zijn aard even wonderlijk is als het ontbotten van een knop en het uittreden van de zon in den morgen, dat de houtsnee-prent van Nieuwenkamp van het *zijn* der dingen spreekt.

Vóór alles stelt hij belang in de monumentale kunst. Zijn zin voor de bouw- en sierkunst der Oostersche volken, van Hindoes en Baliërs, en de monumenten van de Oud-Hollandsche bouwmeesters, die menig stil vaderlandsch stadje in stadhuizen en kerken, torens en poorten te aanschouwen geeft, spruit voort uit zijn gevoel voor stijl, harmonie en eenheid.

Zijn kunst kenmerkt zich door *rust.*

Geheel in overeenstemming met Nieuwenkamp's persoon en werk, was zijn woord, toen wij in het voorjaar van 1908 hem aan boord van *De Zwerver* spraken, waar een tentoonstelling van zijn graphischen arbeid werd gehouden. Wij merkten op, dat arbeid, zóó geboren in spanning van aandacht, veel geduld en overleg vergde en alleen kon worden voortgebracht in liefde voor het vak. Nieuwenkamp zei eenvoudig: *De Ouden hebben het ook gedaan.* Het degelijke van zijn werkwijze werd door dit antwoord kenschetsend uitgedrukt.

Dat zoeken van wat *de Ouden* wilden, maakte hem afkeerig van opleiding. Door veel buiten-zijn en de natuur te kiezen als het ware model, door veel reizen in eigen land en vooral in Insulinde en door dikwijls in prentenverzamelingen het werk der oude meesters te beschouwen, werd hij gevormd.

Hoewel nu, door zijn aandacht op de hoofdzaak te richten en het bijkomende te verwaarloozen, het resultaat is een prent, die een sprèkende gelijkenis geeft van het oorspronkelijk onderwerp, wordt

toch de voorstelling een nieuwe schepping met eigen architectuur.

Echter, niet alleen zoekt Nieuwenkamp graag de werken van oude bouwkunst, en onderbreekt hij zijn geregelden arbeid, om door vier groote reizen naar Indië in aanraking te komen met de cultuur der Baliërs en van de Hindoes, zoowel in het zuiden van Voor-Indië als aan den Ganges, maar hij bouwt ook zèlf.

Hij is de architect van eigen schip en huis. Toch, hoewel Nieuwenkamp behagen heeft in de bouwwerken der Oud-Hollanders en Oosterlingen, hun werk maakt hij niet na. Wat hij bouwt, heeft evenals zijn prenten, karakter en is in zijn eenvoud en geriefelijkheid modern. Het sobere en smaakvolle van zijn prent kenmerkt ook den bouw van zijn huizen te Edam, van zijn boerderijen, villa en uitkijktoren in Gelderland. Onder zijn leiding werd *De Zwerver* op de werf te Oude Wetering gebouwd tot in de kleinste onderdeelen naar eigen ontwerp. Ofschoon hem de scheepsbouw vreemd was, liet hij zich door den bootmaker Sjollema omtrent alles, wat dit vak betrof, inlichten en als knecht werkte hij zelf mee. Nieuwenkamp houdt van het *handwerk*.



W. O. J. NIEUWENKAMP: Jona (H. 11).

Hij vergenoegt er zich niet mee, de dingen, door menschenhand voortgebracht, met belangstelling te beschouwen, doch dringt door in de werkplaats en zoekt den maker. Als hij op zijn tweede Indische reis naar Bali trekt, in 1904, blijft hij eenigen tijd te Batavia, om inlandsche industrieën te bestudeeren. Op Bali zoekt hij I. Segnol, een vaardig houtsnijder, op in zijn woning te Kalianget. Grondig laat hij zich te Boeboenan onderrichten in de weefkunst der kleurrijke doeken. Hij is bij het pottenbakken en het smeden der pinangscharen.



W. O. J. NIEUWENKAMP: De heilige Boom, Lombok (H. 67).

Als hij enkele dubbel-geïkatte weefsels in handen krijgt, waarvan het bestaan in onze Oost nog niet bekend was, en zijn gastheer in Karangasem, Goesti Djlantik, hem mededeelt, dat zij alleen geweven worden door de Bali-aga in de dessa Tenganan, die op een paar uur afstand is gelegen, trekt Nieuwenkamp daar den volgenden dag dadelijk heen. In de woning van het dorpshoofd worden spoedig enkele der beste weefsters saamgeroepen en op de binnenplaats neemt hij onder het gerinkel van de belletjes en het geklikklak van het aanslaan en neerleggen der sabels haar arbeid waar. Ook de beeldhouwers en woning- en tempelbouwers ontmoet hij in hun bezigheden en leert hun eenvoudige werktuigen en primitieve manier van arbeiden kennen. Geen tak van menschelijk bedrijf op Bali ontging hem. Alle werk had zijn liefde.

't Spreekt van zelf, dat, door als gelijke te verkeeren onder de Oosterlingen en hun dagelijksch leven tot in verste vertakkingen te beschouwen en er zich mee te verinnigen, een rustige overtuiging zijn prentkunst moet kenmerken. Terecht merkte een schrijver ([1]) over

([1]) De B. in: De Hofstad, 18 Maart 1916.



W. O. J. NIEUWENKAMP: De Branding (H. 62).

Nieuwenkamp's werk van Britsch-Indië op, dat „'t heel aparte in hem is, dat hij aanrakingspunten gezocht heeft met den kunstzin der Oosterlingen zelf" — en met de mènschen zouden wij hier aan willen toevoegen — „waardoor *het Oosten van Nieuwenkamp* een heel ander Oosten is dan dat van Bauer en *een nieuw aspect opent.*"

Nieuwenkamp wordt geboeid door de werkelijkheid en in hem leeft een sterke drang het praktische en bruikbare in eigen bestaan toe te passen. Wat in hem tot gedachte rijpt, moet hij ook als *ding* voor zich zien. Hij verliest zich niet in gedroom en mijmering, maar grijpt hardnekkig naar het wezen der zaak.

Deze zin voor het *zijn* van de dingen schijnt zoo sterk door te werken, dat blijkbaar zijn verbeeldingen in prent hem op den duur zelf niet voldoen en hij er toe komt, de woningen, die hij in zijn lijnwerk bouwt, te maken tot huizen, die bewoond kunnen worden. Immers, wie ooit te Edam aan de vaart Nieuwenkamp's erf met woning en atelier zag liggen en daar tegenover de zes woninkjes, die, evenals zijn huis, naar eigen ontwerp werden gebouwd, meent, dat hier sommige van zijn prenten zijn verwerkelijkt! Het vriendelijke van *Huisjes aan de oude Wetering* [E. 70] (¹) en het blijmoedige van: *Sluisje te Edam* [E. 78] komen in deze bouwerij op gelijksoortige wijze tot uiting.

Ook in de prenten van Indische schepen, die als illustraties voorkomen in het Baliboek, wordt onmiddellijk de teekenaar gevoeld, die begrip heeft van een vaartuig, weet, hoe het ding in elkaar zit en waartoe al de voorwerpen, die er aan en op zijn, dienen. Hij begrijpt, wat een schip geschikt maakt voor de vaart. Gelijk men, bij wijze van gelijkenis, zou kunnen zeggen van de molens zijner prenten, dat ze kunnen draaien en van de huizen, dat zij bewoonbaar zijn, zoo kan er van zijn schepen worden gezegd, dat zij kunnen varen en van zijn boomen, dat er hout uit is te zagen voor meubelen en woningen.

Met kracht geeft deze kunst het *begrip* der dingen.

Nieuwenkamp zoekt het *karakter.*

Hij ziet, dat alles gemaakt is tot gebruik en erkent de bestemming van het geschapene. De dingen zijn er met een dòel. Hij houdt niet van het Oude, omdat 't oud, maar omdat het gòed is en karakter heeft. In zijn prent is niet te veel en niet te weinig. Overlading ontbreekt; toch is ze niet arm. Eenvoud met passende weelde geeft haar een natuurlijke soberte, die voornaam aandoet. De kunst van Nieuwenkamp getuigt van den Arbeid. Blij van hart uit de kunstenaar zijn vreugd

(¹) Deze nummering is overgenomen uit den Hubert-Catalogus: *Twee honderd etsen en houtsneden van W. O. J. Nieuwenkamp.* Wed. G. Dorens en Zoon. Amsterdam, 1912.

over de aanschouwing van alles, wat geschapen werd, 't zij de dingen voortkwamen uit de hand van den mensch of ontstonden in de wonder-werkplaats der natuur.

In de taal van zijn *Lijn* brengt Nieuwenkamp den voortbrenger oprecht hulde.

* * *

Kortweg zouden wij Nieuwenkamp's arbeid in het palmblok kunnen omschrijven met dit woord:

> Een plankje is zijn schrijfpapier.
> Een beiteltje zijn pen.

Niet in woorden weerspiegelt hij, wat in zijn ziel omgaat. Hem is de *Lijn* het middel, om de stemming van zijn gemoed te weerkaatsen. In het harde hout graaft hij de runen van zijn eigendommelijke taal. Zijn zwenkende, wentelende, tuimelende lijnen vormen het alphabet van zijn zielsspraak.

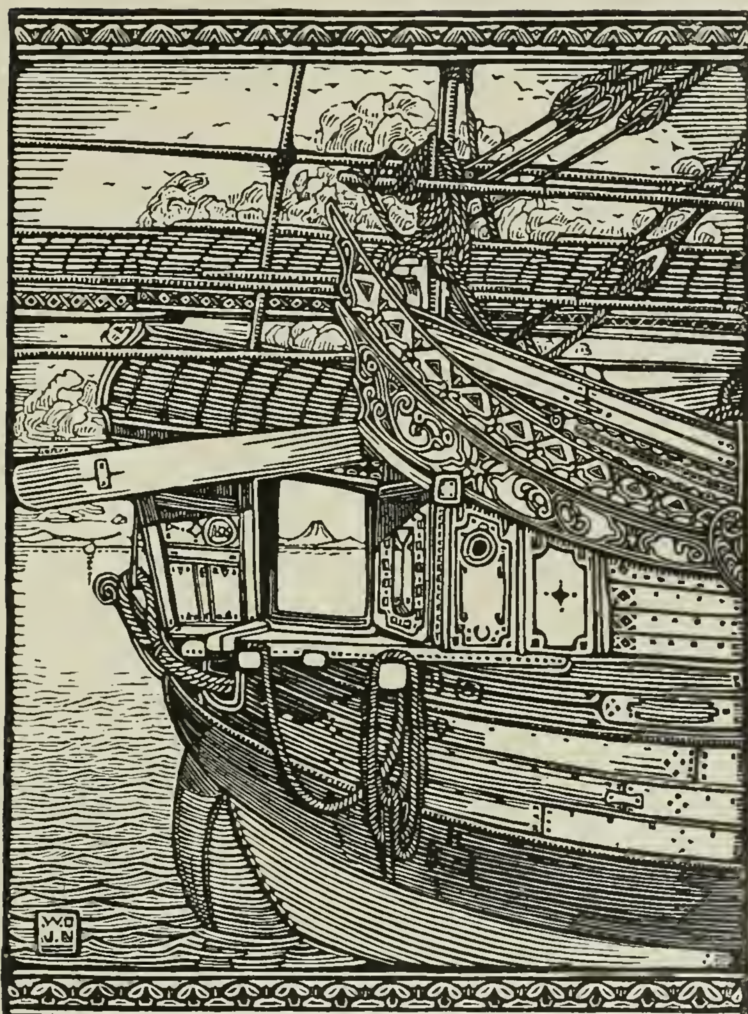
Geen beter getuigenis weten wij te schrijven van Nieuwenkamp's houtsnijkunst, dan door te zeggen, dat de kunstenaar eerlijk en oprecht er zich op toelegde, de stem van zijn hart te volgen. Daarin vond hij de regelen, volgens welke hij zich had uit te drukken in de taal van zijn *Lijn*. Leerschool en academie ontbeerde hij. Nieuwenkamp was veel buiten en wilde, naar het woord van Baco van Verulam, de natuur niet uit Aristoteles, maar uit den Bijbel der natuur zelf leeren kennen.

De kunst van Nieuwenkamp toont, hoe hij open oog heeft voor het wonder der schepping en vreugde heeft in het beluisteren van de stem der natuur. Eerbiedig zocht hij buiten onder den ruimen hemel, zoowel in Holland als in Insulinde, met de schepping een innig verkeer, om de geheimen van haar leven te vernemen, die zij allen wil openbaren, welke in overgave haar intiemen omgang zoeken.

Zèlf zien en zèlf doen schijnt hem ingeboren.

De onderwerpen, die hij aangrijpt, zijn alle voor zijn oogen geweest. Ook dan, als hij den *Torenbouw van Babel* [H. 10] ([1]), naar de beschrijving van *Gen. XI : IV*, schildert in zijn lijnkunst, laat hij het zèlf-aanschouwde niet los en geeft in den kolos van Ransdorps toren zijn denkbeeld van den Babeltorenromp „welks opperste in den hemel zij". Zoo is in de veraanschouwelijking van den Jona [H. 11], de schoonwelvende boom, die opschiet boven den profeet van Ninevé „opdat er schaduw

([1]) Afgedrukt van het oorspronkelijk houtblok in *Onze Kunst* 1902.



W. O. J. NIEUWENKAMP: Achtersleven van een prauw (H. 46).

mocht zijn over zijn hoofd", geen andere dan die voorkomt op E. 32, waar een Chineesch bedehuisje onder een veelschaduwwerpenden waringin bij Semarang is gebouwd.

Eerst als de kunstenaar zijn onderwerp door en door kent, gebruikt hij het als middel, om zijn diepst gedachte- en gevoelsleven weer te geven.

Nieuwenkamp was doof noch blind voor andrer oordeel, maar nam toch niets aan, zonder het getoetst te hebben aan eigen overtuiging. Hij luisterde meer naar binnen dan naar wat hij hoorde verkondigen en beweren. Hij schouwde in de verborgen diepten van zijn ziel, hoe daar de wereld in haar verschijning werd weerspiegeld. Eerst langzamerhand, als in strijd en duisternis geboren, werd het beeld, dat hem *klaar voor oogen* stond. Hij zag de dingen der werke-

lijkheid in den geest en als van binnen uit wierp hij in de *Lijn* van zijn kunst deze verbeeldingen.

In werk, op zulk een wijze uit de Aandacht geworden, moet *Dat* wezen, wat wij aanduiden kunnen als *vrede van het gemoed*. Vooral het *Kerkje te Spaarndam* [H. 13] ([1]) spiegelt deze zielsrust.

Om het onverstoorbare van 's kunstenaars aard helder te belichten, openen wij het Baliboek en volgen Nieuwenkamp op enkele zijner vele tochten. Zoo zit hij een dag in de pasanggrahan te Gitgit en geniet er het uitzicht over het sawahlandschap. Nieuwenkamp schrijft daarvan:

„.... nooit heb ik mij kunnen verzadigen aan dien heerlijken aanblik en als het dan tegen den avond ging, dan werd alles zoo stil en vredig om mij heen, zoo wonderkalm, dat het me leek, alsof al wat ik zag een lieflijke droom was, of mijn aardsche leven had opgehouden en slechts mijn geest dit schoone landschap aanschouwde" ([2]).

Stil en rustig als in een vertrek, waar elk ding zijn eigen plaats inneemt door de zorgzame hand van de huisvrouw, moet het wezen in het gemoed van den kunstenaar, die zoo de zachte kalmte van den Bali-avond proeft. De vrede, die zich soms over het landschap spreidt bij het neigen van den dag, schijnt de stemming, die Nieuwenkamp bij voorkeur zoekt. Hij getuigt daarvan in de beschrijving, hoe hij eens te Margá in Zuid-Bali een schilderachtig brugje bestaarde, waar waterhalende vrouwtjes overtraden, heur kruik gelijk de Oudtestamentische Rebekka op den schouder. Als dan in de stralen van de dalende zon schaduw de magisch-verlichte kruikdraagsters omhult, verschijnt hem deze werkelijkheid gelijk een visioen van sprookjesbekoring en in aandacht zit hij geboeid „als in gebed verzonken" ([3]).

Wie zoo zielsverloren opgaat in het scheppingsgeheim, luisterend naar den tooverzang van het natuurleven, moet een Strever wezen naar de Eenwording met al wat werd geschapen. Nieuwenkamp's zin voor de Balische kunst met haar rijke ornamentiek, die in harmonie blijft met de weelderige vormen der tropengewassen, kan door deze beschouwing van zijn kunstenaarswezen worden begrepen.

Laat ons daarom zien, hoe hij in de vijf Bali-Houtsneden, die ons opstel illustreeren, Indië bracht in de beeldende kunst van het Westen.

De Heilige Boom [H. 67] geeft een gezicht van Lombok, doch het landschap met het vrouwtje, uitgaande ter offerande, is zoo typisch-Balisch, dat wij deze prent bij Nieuwenkamps Houtsneden van Bali

([1]) *Onze Kunst* 1902. Ook in: *The Dome*. Mei—Juni, 1900.
([2]) *Bali* en *Lombok*, pag. 73, 74.
([3]) *Bali* en *Lombok*, pag. 183. *Zwerftochten* op *Bali*, pag. 151.

mogen rekenen. Behalve deze vijf, maakte hij er nog twee: *Aan het Strand* (H. 51], waarvan de voorstelling, gelijk die van *Inlandsche Begraafplaats* [H. 50], voorkomt als illustratie in zijn Baliboek en *Het Wachthuisje* [H. 66) ([1]).

Van de Bali-Houtsneden is *Branding* [H. 62] een boeiende prent. 't Gegeven is eenvoudig: spoelend zeewater om donkere rotsen, terwijl een brandingsgolf opsteigert. Zijn begaafdheid in het weergeven van wemelend water had Nieuwenkamp reeds getoond in *Brug te Mechelen* [H. 23] ([2]). Dit woeden der Oceaangolven werd niet door den kunstenaar aanschouwd van een veilig punt van den vasten wal af, maar hij beleefde bij zijn vaart door de branding aan Bali's kust zelf, hoe geweldig de holle zee er kan spoken. Bij zwaar weer kwam hij uit Straat Bali in een rank vaartuig, een djoegoeng, aan de zuidkust van Djembrana en wilde de Loloan binnenloopen. Met donderend geweld braken de baren op de koraalrotsen, doch de Balische schippers wisten door knappe zeilkunst handig het jagend nat te ontkomen.



W. O. J. NIEUWENKAMP:
Kerkje te Perpignan (H. 7).

„Een zat aan het roer," schrijft Nieuwenkamp, „en één hield den schoot en wist met aanhalen en vieren van het zeil onze pijlsnelle vaart dusdanig te regelen, dat we even hard als de rollers op het strand toeschoten, steeds tusschen twee golven blijvend. Het was een aardig gezicht, die groote golf, die achter ons zich ophief, toen omkrulde en uiteenspatte en voorwaarts snelde als om ons in te halen, en toch steeds even ver achter ons bleef, terwijl een andere witte schuimer op gelijken afstand voor ons uit galoppeerde" ([3]).

([1]) *Elsevier's* 1908 gaf van H. 66 een oorspronkelijken afdruk.
([2]) *Onze Kunst* 1902. Ook in: *Representative Art of our Time*, 1903.
([3]) *Bali* en *Lombok*, pag. 138. *Zwerftochten* op *Bali*, pag. 82.

De schipper in Nieuwenkamp leefde geheel met de varensgasten mee in hun stuurmanskunst. In zijn beschrijving van deze moeilijke landing lezen wij, wat hij in H. 62 wilde voorstellen. Hij houdt zich aan het natuurverschijnsel. 't Is er nat, kletsnat. 't Schuimt en bruist. Er is gespoel en geklots. Gulpend water vliedt af en aan. Er zit gang en stuwing in het dringend sop. Dit water weegt en draagt. 't Heeft veerkracht. Het welft zich in sierlijke wendingen en toont een volmaakte beweeglijkheid. 't Keert en wendt zich en wemelt weg in lang-vloeiende lijnen. Door al het bijkomende te weren en zijn aandacht te concentreeren op *de hoofdzaak*, die hem *klaar voor oogen* staat, geeft Nieuwenkamp in de voorstelling van het geval aan Bali's zuidkust, het beeld van wat overal en altijd geweest is en zal zijn.

Millet besnoeide, wat in zijn kunst de aandacht kon afleiden. Hij zei, afschuw te hebben van het aanvulsel, omdat het verstrooit en het resultaat verzwakt. De mensch, dien hij uitbeeldde, moest er wezen om een doel. Hij had reden van bestaan. Vol en sterk wilde hij dat uitdrukken, overtuigd, dat zwak weergegeven dingen liever niet gezegd moesten worden, omdat zij toch verloren gaan. Weinig zeggen en dat raak, zoo was de Leeuw van Barbizon in zijn werk.

De houtsnijkunst van Nieuwenkamp toont, hoe ook in hem dit Willen arbeidt, om door besnoeiing klaar zijn inzicht uit te beelden.

Het natuur-machtige van H. 62 komt eveneens tot uiting in H. 67, reeds genoemd, en in *Landschap op Bali* [H. 63] ([1]). Dit is een gezicht op de inlandsche begraafplaats van Singaradja, even voorbij Bandjardjawa aan den grooten weg van de kust naar de hoofdstad. Eenige groote tamarinden verheffen zich op een verhoogd terrein; een nog hoogere katoenboom staat er achter.

De geweldige tamarinde, die haar getakte breed opzet tegen den hemel, lijkt een rune van lang voorbije tijden en is als de herinnering aan een oude taal, die vergeten werd. Er is in dit landschap iets voorwereldlijks. 't Lijkt, of vele eeuwen lang hier de witte zon haar kracht in den schoot der aarde stortte en in der tijden gang deze boomen langzamerhand zoo machtig in gestalte rezen. Nu staan zij daar! Welke storm zal ze omwerpen! In breede plooien legt zich het wijkend veld. Ver achter het donkere woud blinkt de strakke zee.

Hier zijn de graven, de hunebedden der Baliërs. Rustig schrijden de Eilanders er langs op hun gang naar de markt. Eens zullen ook zij de machtige Doerga, wier rijk zij nu ongedeerd door wandelen,

([1]) Gereproduceerd in: *Die Graphischen Künste*, tijdschrift van de *Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst* te Weenen; eerste aflevering, 1915.



W. O. J. NIEUWENKAMP: Heilige Begraafplaats, Java (H. 47).

toebehooren. Doch boven dit alles, hoog, wuiven de pluimende kruinen in den moessonwind. Wit is de effen hemel van het geweld der zon en heel het kronkelend, wringend groeisel van deze oude Tamarinde schijnt symbool van het worstelend leven, dat opklimt uit het stof en in hardnekkigen kamp zich door den dood niet laat overheerschen. Leven en Liefde zijn machtiger dan Doerga, de koningin des doods.

Ook de ceder van *Droomgezicht van Ezechiël* [H. 17[staat als een heerscher in het berglandschap aan zee. Hoewel maar een klein prentje, door een hand te bedekken, is het ruim en schijnt meer geschilderd dan geworden door het moeizaam bewerken van een palmblok. Als zonder grenzen lijkt dit bergland; in de wolken verheft

zich de cederkruin. Oorspronkelijk werd hier door Nieuwenkamp een schoone Bijbelplaats: *Ezechiël XXXI : III—IX* geïnterpreteerd: heerlijk is in zijn hoogheid deze ceder van den Libanon; hooger dan alle boomen des velds werd zijn stam. Op zijn takken nestelen alle vogelen des hemels. Schaduwachtig is hij van loof, de wateren maken hem groot en hij wordt door de cederen in Godes Hof niet verduisterd.

Dit cederhoutsneedje toont het merkje W. O. J. N. Soms staat dit teeken op de vreemdste plaatsen en springt toch niet uit de lijn van het geheel. Die hoofdletters passen bij de karakters, waarmee Nieuwenkamp zijn decoratieve lijnverbeeldingen opbouwt. Zoo staat het op H. 45 in de kroon van de gemetselde poort, die een doorkijk opent op de Moezel. 't Kon er zoo sinds jaren her hebben gestaan. 't Steentje met het letterschrift sluit in de architectuur van de oude poort. Deze houtsnede komt met *Boegineesche Prauw* [H. 46] en *Kerkje te Perpignan* [H. 7] voor in *Een boekje met Houtsneden*, dat einde 1905 werd uitgegeven. 't Bevat veertien houtdrukjes. De vermelding *Aan boord van „De Zwerver"* is sinds 1902 karakteristiek voor Nieuwenkamp's uitgaven, toen de kunstenaar bij gelegenheid van de eerste tentoonstelling in de vertrekken van zijn woonschuit een catalogus verkrijgbaar stelde, waarvan prentjes zoowel als letterwerk in zwart en rood gedrukt zijn van door hem zelf ontworpen en gesneden houtblokjes. Twee kenschetsende vignetten zijn er in dit moderne blokboekje; het éene stelt de werkplaats van een boekdrukker voor: in het midden is een handpers en aan den zolder hangt een model van *De Zwerver;* op het andere vignet komt een werkplaats voor met een plaatdrukpers. Terwijl de drukkerij ons het woord in herinnering houdt van R. W. P. de Vries Jr., die schreef, dat in het werk van Nieuwenkamp *dat* gevonden wordt, wat men het *ambachtelijke* pleegt te noemen, doet ons *De Zwerver* den zin voor reizen van den houtsnijder kennen, die in zijn drijvende woning het devies plaatste: *vagando acquiro, zwervend verwerf ik.*

De zooeven vermelde H. 46 is één van de beide Java-Houtsneden; de andere is: *Heilige Begraafplaats* [H. 47]. Dit prentje is van drie blokjes gedrukt. 't Verbeeldt een pleintje met vijvertje en een sierlijke poort in Pasar Gedé bij Jogjakarta. Op den voorgrond staan twee waringins, terwijl een berg in een krans van wolken zich vertoont in het verschiet.

De *Prauw* [H. 46] is van Augustus 1903; deze *Begraafplaats* van November van dat jaar. Hoewel vrij spoedig na elkaar gemaakt, is het tweede prentje uit een gansch andere en hoogere geestessfeer voortgekomen dan het eerste. Terwijl bij de achtersteven van het



W. O. J. NIEUWENKAMP: Op den Nijl (H. 70).

Oostindisch vaartuig Nieuwenkamp geboeid werd door het zeer overvloedig rijke ornament en zorgvuldig de versieringsmotieven in krulletjes, stippen, driehoekjes, paneeltjes en banden weergaf — is zijn pleintje te Pasar Gedé met het hemelspiegelend vijvertje en het ivoorblanke poortje, waar als in zegenend gebaar de rijzige boomen hun kruinpleureuses overwelven, een prent van stille pracht en wijding. Hier is eerbiedig zwijgen. 't Stijlvol opgaan der slanke stammen voert in statigen gang de ziel mee en draagt haar op uit de heerlijkheid der aarde in de klare sferen van den kalmen hemel, waar stemmen vertellen het wonder der eeuwigheid.

Reeds noemden wij: *Jona onder den Wonderboom* [H. 11], *Toren-*

bouw [H. 10] en *Droomgezicht van Ezechiël* [H. 17]. Met *Bouw van de Ark* [H. 9] behooren zij tot de vier Bijbel-Houtsneden. — In het vermelde artikel van mevr. van Ysselstein lezen wij, dat de daarbij afgedrukte *Torenbouw* „één is van een suite composities van Bijbelsche onderwerpen,... later uit te komen". Daar dit plan niet in vervulling ging en wij deze vier prentjes beschreven in onze beschouwing van werken en leven van den Zwerverbouwer, welke studie opgenomen werd in den De la Faille-Catalogus van 1916 ([1]), zullen wij er hier niet verder van spreken.

In 1912 gaf Nieuwenkamp een Album met acht houtsneden uit. Een ervan is *Op den Nijl* [H. 70]. Deze Egypte-Houtsnede is van 1910. In Mei werden de schepen op den voorgrond en die van de verte gestoken op één blok. In September sneed Nieuwenkamp den achtergrond weg en maakte op een ander palmblok een nieuw verschiet. Deze staat is dus van twee blokjes afgedrukt.

Ook als ets verwerkte hij dit gegeven: E. 92 en 106.

Ons blijft ter bespreking nog over: *Tempelpoort* [H. 72]. Hier is voorgesteld een gedeelte van de gespleten voorpoort van den doodentempel te Sangsit op Bali. Deze plaats is bekend door de expeditie van 1849, toen door het nemen van het versterkte Djagaraga het Nederlandsch gezag op het eiland vasten voet kreeg.

De houtsnede van de doodentempelpoort met het „weelderige, forsch gehakte bladornament" spreekt van betere dingen dan wapengeweld en oorlogsrumoer. Zelfs de beide tempelwachters weerszijds van den doorgang, die op enkele palmen uitzicht geven moet, ([2]) hebben, ondanks hun grimmigen leeuwenblik, weinig schrikwekkends.

Elk ding werd gewijd door het bewonderend zien van den kunstenaar. Hij erkende in het beeldhouwwerk, grilligmooi als korstmos op boomschors, de vaardige hand, die wat kon en was verblijd over hetgeen hij mocht aanschouwen.

Krachtiger dan een uitvoerige verhandeling over de cultuur van Bali wekt deze lijnbeiteling van Nieuwenkamp belangstelling voor het kunstzinnig eilandvolk. 't Is, of onder zijn hand het palmblok veranderde in steen, waar de kunstenaar zijn lijnvormen in hakte. „Er bildhauert auf der Kupferplatte", schreef Hans W. Singer in zijn *Moderne Graphik* over Nieuwenkamp als etser. Dat woord is van toepassing op de houtsnede van den Balischen tempelmuur en poort:

([1]) Eisenloeffel's kunsthandel, Amsterdam. 1916.

([2]) Het blok met de palmen werd midden 1911 gesneden, doch beide blokken werden niet afgedrukt. De prent van het eerste blok kon daarom alleen worden gereproduceerd.



W. O. J. NIEUWENKAMP: Tempelpoort, Bali (H. 72).

hier is gebouwd en gebeeldhouwd met de *Lijn*. 't Verbijsterend-overvloedige van het Oostersch ornament overrompelt ons niet meer, nu wij het uitbundig-weelderige beeldwerk door den geest van den houtsnijder zien verhelderd in het stille licht van zijn peinzende Aandacht.

Vergelijken wij het *Kerkje te Perpignan* [H. 7] en deze *Tempelpoort* met elkaar, dan treft ons de overeenkomst. H. 72 is van 1910/11; H. 7 van 1900. Hoe raak heeft Nieuwenkamp reeds tien jaar vroeger het prentje van het Zuid-Fransche kerkje groot van vorm gebeeld. Toen al stond hem klaar voor den geest wat 't wezen moest. Zuiver is het schaduwdonker van het muurtje met een scheepje als uithangteeken afgewogen tegen het licht van den hellen kerkgevel. De prent is in zwart en wit; toch is ze vol gloed. Er is vlam van zon. Dit is ook het sterke van H. 72. Hier is niet het huis-van-steen alleen: tropenvuur laait erop. Alleen door de *Lijn*, zònder kleur, weerspiegelt Nieuwenkamp's kunst de lichtwerking op een muur met rijk bladornament. 't Barnt en gloeit. De lijnkerving is schildering geworden.

Nieuwenkamp maakte ook enkele ex-libris. Sinds Oct. 1911 rusten zijn houtsnijwerktuigjes. In Juli 1916 nam hij ze nog eens ter hand

en schiep den *Tempelingang te Madura* [H. 76], zijn eerste Britsch-Indië-Houtsnede ([1]). Al dien tijd wijdde hij zich aan het etsen.

Steeds boeide ons zijn gezonde houtsnijkunst. Zij doet blijken, hoe een persoonlijkheid zich door de eenvoudige *Lijn* zuiver kan uitspreken. In de 75 Houtsneden, die Nieuwenkamp gedurende de jaren 1899—1911 maakte, toonde hij, dat tijd noch moeite door hem werden geacht, om het houtsnijden met zorg en overgave te beoefenen. Er zijn palmblokken, door hem bewerkt, waar dagen en weken arbeids aan werden besteed.

Die toewijding kan geen verloren werk zijn. In den tijd zal zij worden gerechtvaardigd.

ANNE HALLEMA.



([1]) Afgedrukt van de oorspronkelijke houtblokken (twee) in Elsevier's Aug. 1916.



HET NEDERLANDSCHE STILLEVEN

(SLOT) (¹)



In de 18de eeuw is het aantal Hollandsche stillevenschilders zeer gering. De verdere ontwikkeling van de geschiedenis van het stilleven zet zich echter in de 18de eeuw elders voort, zooals we later zullen zien. Ontbijten en vanitas komen in Holland zelden meer voor, alleen voor het bloemen wildstuk scheen men nog belangstelling te hebben. De groote wildschilders van de 17de eeuw leefden meerendeels nog in het begin der 18de eeuw, doch hun opvolgers brachten later niet veel nieuws. Van meer belang was het bloemstuk. Van de 18de-eeuwsche bloemschilders was J. van Huysum de voornaamste, maar ook Van Os, Roepel, Xavery, Van der Borcht en Van Loo waren talentvolle mannen.

Van Huysum's bloemstukken hebben, vergeleken bij de vroegere composities, een geheel ongekende levendigheid gekregen. Het zijn niet meer de stijve bloemstukken der 17de eeuw, waar iedere bloem nauwkeurig moest te zien zijn; bij Van Huysum is het een wild door elkaar bewegen van de vele verschillende bloemen, sommige staan geheel verdrukt tusschen andere in, die zich hoog boven hen verheffen; weer andere hangen gebogen naar beneden, dauwdroppels en kleine rupsen bevinden zich op de bladen en bloemen en zijn er in de eerste plaats om de picturale eigenschappen van den schilder te doen uitkomen. De bloemen — naast die van vroeger komen nu nieuwe soorten voor, o.a. vingerhoedskruid, keizerskronen — zijn geplaatst in een effen bruine vaas met wat beeldhouwwerk versierd; de donkere achtergrond van het 17de-eeuwsche bloemstuk maakt plaats voor een zonnig landschap, waarin de op lichten ondergrond geschilderde bloemen staan. Hoe schijnbaar natuurlijk ook geschilderd, blijken deze schilderijen echter zorgvuldig bedoelde composities te zijn; er werden door Van Huysum en ook door

(¹) Zie *Onze Kunst*, Deel XXXI, blz. 149 (Juni 1917).

anderen studies met zwart krijt of waterverf voor zoo'n bloemstuk gemaakt, waarin we zien hoe de schilder er zich vooral op toelegt om den stand der bloemen, hun plaats in den ruiker te doen uitkomen.

In de 18de eeuw zien we meer en meer dilettanten genoegen vinden in het schilderen van bloemen, waardoor de aesthetische waarde natuurlijk niet werd verhoogd; ook schilderde men niet meer uitsluitend bloemen als kabinetstuk ter versiering der woning, immers vele dienden ter illustratie van boeken of werden gebruikt als reclamemiddel voor den handel.

Laten we thans zien op welke wijze het stilleven een geheel nieuwe periode van zijn ontwikkeling in de 18de eeuw in Frankrijk doormaakte. Chardin, Desportès, Oudry brachten er andere denkbeelden wat de compositie betreft, de verschillende soorten van stillevens namen ze echter van de Hollanders over. De voorwerpen op deze Fransche stillevens waren gering in aantal, het tegen elkaar leunen en het glijden van vroeger komt ook niet voor, alles staat uiterst stevig. Dat stevig staan der voorwerpen zagen we reeds in de 2de helft der 17de eeuw in Holland, maar in de 18de eeuw in Frankrijk wordt dit nog krachtiger weergegeven, doordat onze aandacht op het midden, op het zwaartepunt wordt gericht door middel van het puntig weergeven van de uiteinden der dingen en het scherp omlijnen van de voorwerpen. Een voorwerp wordt in de 18de eeuw in de eerste plaats beschouwd als iets dat ruimte inneemt, en 't is niet zoozeer om de stofuitdrukking te doen, zooals vroeger het geval was, noch om de belichtingen. Zoo gaat dan ook het weergeven van het stilleven als deel van het interieur verloren. De voorwerpen, waarvan dus voornamelijk de lichamelijkheid wordt weergegeven, staan in groepen bij elkaar; den voorgrond laat men gaarne leeg, dan komt er gewoonlijk een kleine groep van voorwerpen vóór de eigenlijke hoofdgroep, die op zijn beurt door de richting waarin de voorwerpen staan, in betrekking staat tot den achtergrond. Alle details zouden aan zulk een stilleven maar hinderen. Zoo geeft dus het Fransche stilleven de voorwerpen meer ontdaan van alle toevalligheden van het voorbeeld en voelen we er in de eerste plaats de soort der voorwerpen in.

Het stilleven der 18de eeuw in Duitschland toont een zeer sterke Hollandsche invloed, nadat in de 17de vele Duitsche schilders bij Hollanders in de leer waren gegaan en vele Hollandsche zich in Duitschland gevestigd hadden. Men bleek er vooral weinig origineel in de compositie en het verschilde feitelijk alleen van het Hollandsche door de vele details en door hardere kleuren. Aan het einde der 18de eeuw



J. VAN HUYSUM: Bloemenstuk. (National Gallery, Londen).

toont zich het Duitsche stilleven onafhankelijker, wat het allereerst te bemerken is aan de voor Holland ongewone houdingen der dieren, die in Duitschland dikwijls deel uitmaken van het stilleven.

Terwijl Italië in de 17de eeuw een paar belangrijke stillevenschilders voortgebracht had en in Spanje Velasquez tot hen mag gerekend worden, had men in de 18de eeuw in het laatstgenoemde land eenige belangrijke stillevenschilders. Het zijn Goya en Menendez. Zij laten vooral de tegenstelling tusschen licht en donker sterk spreken en gingen door deze wijze van doen voort op de Hollandsche stillevens van de eerste helft der 17de eeuw.

Keeren wij thans weer naar het Hollandsche stilleven terug, waarvan we de ontwikkeling nagingen tot aan het einde der 18de eeuw. Onderwerp en wijze van schilderen verschillen in de eerste helft der 19de eeuw weinig van den vorigen tijd. Het meest komen drukke en weelderige bloemstukken voor, zooals we ze van Van Huysum leerden kennen. G. J. J. van Os muntte in dergelijke composities boven zijne tijdgenooten uit en genoot om die reden tijdens zijn leven, maar ook nog lang daarna een groote vermaardheid. Hij leefde in de periode der romantiek, maar noch bij hem, noch bij de andere bloem- en stillevenschilders merken we veel van de ideeën van hunnen tijd, wat in zooverre begrijpelijk is, daar bloemen en voorwerpen zich weinig leenen tot het illustreeren van een verhaaltje. tot een subjectieve wijze van zien, zooals de romantiek dat wil (1).

De verdere geschiedenis van het Hollandsche stilleven hangt ten nauwste samen met de naturalistische kunst van de tweede helft der 19de eeuw in Frankrijk, een tijdperk, dat we daarom eerst wat nader willen beschouwen. Vóór c. 1850 schildert men in Frankrijk stillevens en bloemen, die sterk tegen de omgeving afsteken, zooals Delacroix en Perrachon deden. De afzondering, waarin zich de voorwerpen tegenover hunne omgeving bevonden, geschiedde door ze op het middenplan te plaatsen en door ze duidelijker dan die omgeving weer te geven. Iets nieuws voor het stilleven en het bloemstuk brachten Diaz e. a. omstreeks 1850—'60. Voor het eerst geeft men bloemen weer, zooals men ze in de natuur voor zich had: als een stuk uit de natuur, dat op zich zelf van belang is. De omgeving, in de voorgaande periode reeds van weinig gewicht, wordt nu geheel weggelaten.

Courbet ging verder. De anecdote van dezen schilder en zijn leermeester Delacroix over het schilderen van rozen zonder dat men ze als voorbeeld voor zich had, toont reeds dat Courbet iets anders wilde dan deze. Courbet's kleuren zijn donker, bijna nog dezelfde die de romantiek gebruikte, doch in tegenstelling met de romantici was hij van meening, dat alle werkelijkheid geschikt was geschilderd te worden behalve misschien het afgrijselijke en abnormale en dat alles zoo natuurgetrouw mogelijk moest worden weergegeven. Daarom heeft hij ook in zijn stillevens, voorstellende o. a. appelen in een landschap, niet getracht iets te verfraaien en zijn alle details tot in de kleinste bijzonderheden door hem geschilderd. Het gevolg was echter, dat we

(1) Haast zuiver wetenschappelijk zijn de stillevens van Wiertz, waar koralen, schelpen enz. tot een geheel gecomponeerd zijn, doch zij staan geheel alleen en dit genre schijnt geen ingang verder gevonden hebben.



J. B. CHARDIN: Stilleven. (Mauritshuis, Den Haag).

haast niets anders zien dan die details, zoodat de compositie op ons niet den indruk van een geheel uitmaakt; doordat hij die details in veel mindere mate in het landschap aanbrengt, wordt die indruk bij ons nog versterkt. Realistisch is ook de kunst van de stillevenschilders Bouvin en Rousseau. De motieven van den eerste zijn nog bijna dezelfde die Chardin gebruikte, die ze op zijn beurt weer van de Hollanders had. De Franschen schilderden echter bij voorkeur de voorwerpen om hunnen vorm en namen daarom de typisch 17de-eeuwsche motieven, als opengesneden vruchten en afhangende citroenschillen niet over. Vollon's en Ribot's stillevens met visch hebben weer een sterk romantischen trek: de dieren liggen met gekromde staarten en open bekken, alsof er nog leven in was en geheel onwezenlijk is hunne belichting.

Manet was de eerste, die figuur en voorwerp zóó weergaf, dat ze één geheel uitmaakten met hunne omgeving. We kennen ook vele stillevens en bloemen van hem. Het zijn maar weinig voorwerpen, die hij samen tot een compositie vormt. Van een compositie zooals men die vroeger had, kan men dan ook hier niet spreken, het zijn schilderijen van een zorgvuldig uitgekozen gezichtspunt geschilderd, maar door de weinige details en de voortreffelijke stofuitdrukking zoo weer-



VINCENT VAN GOGH: Stilleven.

gegeven, dat we tegelijkertijd het bijzondere geval en het algemeene van de soort waartoe het onderwerp behoort, gewaar worden. Manet's kleuren zijn buitengewoon licht, hij schildert in het volle zonlicht, iets wat zijne voorgangers nooit gedaan hadden.

Aan Claude Monet's stillevens en de bloemstukken van Aug. Renoir hebben we vervolgens te denken. De laatste schildert uiterst fijn jaar op jaar de bloemen van ieder seizoen en hij weet bij ons vooral het gevoel van een groote weelderigheid op te wekken. Van nu af zien we in Frankrijk de bloemstukken en stillevens steeds talrijker worden; onder de schilders van deze onderwerpen rekenen we o. a. Fantin Latour.

Men kan echter de ontwikkeling van het 19de-eeuwsche stilleven in Frankrijk niet volledig begrepen hebben zonder Paul Cezanne's werk te noemen. Cezanne's stillevens zijn in de eerste plaats composities van vormen en kleuren, in zijn werken is het intellect van den kunstenaar van grooter beteekenis dan in die van een zijner voorgangers en tijdgenooten, want zijn manier van schilderen baseert op meetkundige figuren en op theoretische kennis van de verschillende verhoudingen der kleuren. Het zijn dus weer gecomponeerde stillevens, doch niet op de manier der 17de-eeuwsche, noch op die der 18de, want het is Cezanne niet in de eerste plaats te doen om de stofuitdrukking, noch om de ruimte, die de voorwerpen ten opzichte van elkaar innemen,



AUG. ALLEBÉ: Stilleven.

maar om de massa der lichamen. Deze is afhankelijk van vorm en kleur en om dus die massa uit te drukken, geeft hij scherpe contours om de uiterst fijn genuanceerde kleur heen, want door de kleur wordt de geheele plasticiteit van het voorwerp bij hem weergegeven. De onregelmatige vormen der dingen komen door een dergelijke wijze van schilderen sterk op den voorgrond, toch brengen ze geen onrust in Cezanne's stillevens, want er is volkomen evenwicht in de verdeeling der massa voorwerpen over de geheele ruimte.

Bij Van Gogh vinden we het menschelijke, dat de kunst van dezen schilder in de eerste plaats kenmerkt, ook terug in zijn stillevens. Zijn schilderijen met afgesneden zonnebloemen; die, waarop een paar oude schoenen weergegeven zijn bijv., geven iets meer dan de uiterlijke verschijning der dingen, namelijk het verband waarin ze tot de menschen staan. Deze Hollander schilderde voornamelijk het nuchtere, het prozaïsche — wat een typisch Hollandsche eigenschap in de kunst is — maar met een temperament, zooals men maar zelden aantreft. Geen verhaaltje of anecdote is hier noodig om ons het verband te doen voelen tusschen de voorwerpen en den mensch, aan wien zij behooren. Van Gogh gaat verder dan de Fransche impressionisten, die hij zoo bewonderde; zijn onderwerpen zijn voor hem niet slechts onderdeelen uit de natuur, zooals bij deze, maar hij zag ze tevens als symbolen, als iets geestelijks dus. Ook de kleuren waren voor hem dergelijke symbolen. De ligging der voorwerpen en het gezichtspunt, van waar



FLORIS VERSTER: Stilleven.

uit men de dingen ziet, weet hij te benutten om een speciale eigenschap der voorwerpen te accentueeren, bijv. om het uitgezakte van een paar schoenen of het verwelkte van bloemen weer te geven. Van Gogh's kunst staat als het werk van een buitengewoon sterke en eigenaardige persoonlijkheid boven de kunst van vele zijner tijdgenooten, maar zooals we zagen toch niet buiten hen, want zijn kunst komt voort uit die der Fransche impressionisten.

In Holland begint ongeveer in 1880 onder invloed van Frankrijk een geheel nieuw tijdperk voor de kunst; het stilleven werd er weer van groot belang, zooals het dat ook in de 17de eeuw geweest was. Onder de schilders der Haagsche school was C. Bisschop degene, die in zijn interieurs voortreffelijk het stoffelijke der voorwerpen weet weer te geven, doch stillevenschilders had men eigenlijk onder de Haagsche schilders niet. Verscheidene telde men er daarentegen onder de Amsterdamsche kunstenaren. In de eerste plaats Aug. Allebé. Bij Allebé zijn het niet de fijne, teere kleuren, de haast te minutieuse stofuitdrukking der voorwerpen, zooals op de schilderijtjes van Bakker Korf voorkomen, maar stillevens van grooter formaat, waarop de voorwerpen plastisch, met hun natuurlijke kleur, en levendig vooral door de sterk opgezette glimlichten en impressionistische wijze van schilderen worden weergegeven. De begaafde vroeggestorven P. Meiners doet wat de compositie betreft aan Cezanne denken, zijn stillevens zijn meestal met een uiterst dunne laag verf, in weinig sprekende kleuren, met een fijn gevoel voor de kleinste nuances van licht en



P. MEINERS: Stilleven.

donker geschilderd. Ook Maria Vos schilderde ongeveer 1870 tal van stillevens — door Vincent van Gogh zeer bewonderd — zij muntte uit door krachtige en warme kleuren; het rood heeft den hoofdtoon op hare werken en voortreffelijk weet zij de Oostersche kleeden, het fijn doorschijnende van glaswerk tegen een met goudleer behangen muur te schilderen.

Tot de grootste stillevenschilders uit den laatsten tijd behoort in de eerste plaats Floris Verster. Zijn schilderijen met pioenen en hortensia's, zijn Oost-Indische kers en gloedvolle geraniums zijn zoo spontaan geschilderd, als geen ander het kende en getuigen tegelijkertijd van aandachtige studie. Soms maakt deze schilder teere en fijne teekeningen van een enkele bloem, staande in een glas en hij is hier even nauwkeurig als we hem elders breed en vlug te werk zien gaan. Ook W. de Zwart, Kamerling Onnes en Breitner zijn zeer begaafde stilleven- en bloemenschilders van den allerlaatsten tijd.

Hiermede zijn we dan aan het einde van de ontwikkeling van de geschiedenis van het Hollandsche stilleven gekomen.

J. M. BLOK.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:

EDERLAND-FRANKRIJK-TENTOONSTELLING. SCHILDERIJEN, BEELDHOUWWERKEN, ETSEN, LITHOGRAPHIEËN, GOBELIN-WEEFSELS, MEDAILLES EN PLAQUETTES, AARDEWERK ENZ., IN HET STEDELIJK MUSEUM ❧ „L'impressionisme est un magnifique moment de la peinture française, et ce moment, par miracle, dure encore." Deze woorden van Thiébauld-Sisson onderschrijven wij gaarne, en wij voegen er dadelijk bij: hare schittering heeft de wereld ver buiten de Fransche grenzen — het is gelukkig dat de schoonheid geen grenzen kent — verheugd. Zelfs heeft bijv. Vlaanderen één der grootste luministen, Emile Claus, het licht doen zien. Stellig, Edouard Manet, Claude Monet, Pissaro, Renoir, Degas enz. hebben een geheele nieuwe periode geopend en enkelen van hen werken nog. Het is waar, zoo buiten kijf voldongen is hunne overwinning op de oudere beproefde principes en ideeën geenszins, terwijl het al te zeer ongelijke nieuwe werk menige teleurstelling bracht, — maar toch, in Nederland evenals in Vlaanderen werd hun nieuwe boodschap blij begroet, drongen hunne beginselen diep door en genoten zij dikwijls gastvrijheid. En omgekeerd kwamen Nederlanders hun tegemoet en gaven zij schoonheid terug. Wij denken aan Jongkind, Vincent van Gogh en Jan Toorop in de eerste plaats.

Daarom was het een goede gedachte — laten we de kunst houden buiten de aanraking van politieke invloeden, waar zij heusch niet beter door wordt — in Amsterdam een ruimen blik te gunnen op het zoo belangwekkende Fransche neo-impressionisme. Want, al had men hier nu en dan werken van Manet en Monet, van Renoir en Degas, van Signac, Seurat en Sisley, van Cézanne en Bonnard gezien op tentoonstellingen en in musea (te Amsterdam en 's-Gravenhage), wie echter niet te Parijs de musea en enkele particuliere verzamelingen had gezien, kende het Fransche neo-impressionisme eigenlijk slechts zeer onvolledig. Deze tentoonstelling van het genootschap „Nederland-Frankrijk" geeft althans een algemeen beeld ervan. En ik verneem, dat zij zeer velen, ook jongere schilders, aangenaam verrast. De Hollandsche traditie der schilderkunst is zoo sterk, dat zij gerust vreemde invloeden op zich kan laten inwerken, zonder hare oorspronkelijkheid te verliezen.

Hoe belangwekkend deze tentoonstelling ook is, zij stelt toch ook in enkele opzichten zeer te leur door hare onvolledigheid. Wij zien b.v. van Cézanne slechts 2, van Lebourg 1 en van Manet 1 schilderij, en slechts van den middelste een werk, dat den schilder eer aandoet. Van Cézanne en Manet kan men zich zoo stellig geen juiste voorstelling vormen. Wij zijn misschien niet gauw voldaan, en, gelet op de tijdsomstandigheden, zelfs zeer onbillijk. Laten wij dan bij voorbaat onzen dank stamelen voor de *weldaad* dezer tentoonstelling in dezen tijd, — waarbij wij alle tendentie niet willen zien. Integendeel: komt zoo mogelijk terug, en nog schitterender en volmaakter een beeld geven dezer kunst.

Pierre Bonnard onderscheidt zich door bijzonderheid van kleur: zijn paars, voor velen een gewaagde kleur, weet hij zeer gelukkig, lichtend en toonvol, met fijnen toets, over andere kleuren te doen domineeren. Het

bloemstuk („Fleurs" no. 6) is al heel gelukkig van kleur en toets, en ook „Le chapeau de coquelicots" munt uit door kleurverfijning.

Cézanne is onvolkomen vertegenwoordigd. Zijn „Allée verte" (no. 12) geeft althans eene vage aanduiding van zijn natuurgevoel.

Henri Edmond Cross toont eene „Femme nue assise", een echt staal *plein air*, met al het licht, maar ook uiterlijk, zonder innigheid.

Edgar Degas treft ons weer door het psychisch expressieve zijner portretkunst (cf. no. 19, „Portrait d'homme").

Een verrassing voor mij, die toch te Parijs en elders zooveel Fransche kunst zag, waren de schilderijen van Jean Louis Forain. Een Fransche moderne Jan Steen! Wat een fijne karakteristiek in „Les Courses" (no. 30 ; wat een humor, vol psychisch bewustzijn, in „Le Tribunal", — en wat blijkt hij in dit laatste stuk een weergaloos knap teekenaar — o, zeker, dat weet ieder —, maar ook wat een verbluffend knap *schilder!* — Dit was de verrassing. Wordt hij als zoodanig wel genoeg gewaardeerd?

Gauguin is alles behalve een schoolsch kunstenaar. Hij is heel naïef in zijn schilderwijze, kinderlijk, met decoratieven zin.

In Albert Lebourg's „Bord de Seine" (1887) (no. 46) aanschouwen wij een ontzagwekkend stuk natuur. Dit is impressionisme van zuiver gehalte, forsch en toch innig. De kleur alleen al is een prachtig wonder. Hij zou een geweldige reus zijn onder de impressionisten als al zijn werk van dit gehalte was. Hier is slechts één werk van hem.

Claude Monet, — een naam als een vaandel voor het neo-impressionisme. Voor mij is hij een schilder, die verrassing op teleurstelling en teleurstelling op verrassing doet volgen. Zijn „Nymphéas" (1907) (no. 65) is een symphonie van blauwen, die, vooral van de verte gezien, een der blijdste verrassingen gaf. Maar zijn „Tour d'Albane" (no. 67) stelde mij diep teleur; het neo-impressionisme is te uiterlijk zinnelijk, te kleur-ziek, voor de oude grijsheid van een kathedraal-toren. Kan men den religieuzen droom van een architect... neo-impressionistisch behandelen?

Hoe wonderlijk fijn van techniek is zijn „Nature morte"! Onze 17de-eeuwer Willem Kalff zou er schik in hebben! Dit neo-impressionische troetelkind heeft wel verre voorouders! —

Berthe Morisot's „Environs du Tréport" munt uit door teêrheid van kleur en fijnheid van toon. Wat een vloeiende overgangen!

Camille Pissaro is de naturalist onder de impressionisten. In zijn landschappen erkennen wij dadelijk de natuur, soms als het portret der natuur in een zeker jaargetijde bij een zekeren lichtval. Zoo b.v. zijn „Gelée blanche, par soleil" (1894), waarmee hij aan onzen Vincent van Gogh doet denken, die nochtans stemmiger, zielsbewogener zich uitte. In Pissaro hindert mij altijd het korrelige en droge zijner schildering.

Odilon Redon is hier bekend genoeg, doch men kan nooit verzadigd worden door het genieten van zijn gevoelsverfijnde zinnebeeldigheid, b.v. in zijn bloemendroom („Fantaisie", no. 81), waarin alleen de bruinroode kop onaangenaam van kleur en schildering is. Waarom die tegenstelling? „Les Barques" is als een legendarische gebeurtenis (no. 82). Een voornaam stuk is „Petit vase de fleurs" (no. 78).

Auguste Renoir, de sensitivist bij uitnemendheid, is grillig, bont, soms onbehagelijk van kleur. Een pastel „Jeune femme au chapeau de paille" (no 87) getuigt van gevoelsverfijning, die zich uit in kleur-verfijning. Onbegrijpelijk hard van toon en opvatting is evenwel zijn „Jeune femme au corsage rose" (no. 89).

Paul Signac is zuiver pointillist. Elementaire tegenstellingen der kleuren (b.v. blauw-geel), overgaand in complementaire samenvloeiïngen geven een tinteling van licht, die anders onbereikbaar is. Zijn „Près St. Malo" (1890) (no. 95) geeft daarvan een mooi voorbeeld. Aardig is het om zijn „Canal d'Overschie" (1906) (no. 96) te vergelijken met dergelijk werk ten onzent van Toorop, Hart Nibbrig e. a. —

Toulouse Lautrec... Zou de Fransche ziel zich gaarne zoo zien afgeschilderd? Toch moet het beeld compleet zijn, wil het waar heeten. Er scheen te veel natuurpoëzie, te zoete droom van licht en kleur, — het gif der overbeschaving moet ook gedompeld worden op ons gemoed, al zal de „le goût du vice" weldra in een „dégoût" omslaan. Een fijne poëzie straalt uit „Nu sur fond bleu" (no. 109).

In „Messaline" (no. 110) wedijveren in pijnlijke felheid beelding, kleur en zielsverdorvenheid.

Edouard Vuillard geeft een veel zuiverder beeld van de Fransche en wel in 't bijzonder Parijsche ziel. Zie zijn „Place St. Augustin' (Parijs) (no. 118). Dit is het Parijs van vóór den oorlog, brandpunt van kleur en leven, zooals deze schilder het zag.

Mogen wij het weldra weer zoo zien, ons bewegend tusschen de menigte! Dan mag men ook nog bij ons in Amsterdam, waar het Nederlandsche hart machtig klopt en zooveel sympathie voor vreemde schoonheid woont, terugkomen met neo impressionisme, cubisme, futurisme en wat al meer, — doch dan gaan wij toch liever de Fransche kunst opzoeken in dat land zelf, de Fransche schoonheid in haar eigen omgeving.

Het is moeilijk in dit kleine bestek deze omvangrijke tentoonstelling alle eer aan te doen. Aan den eisch der aanteekening dezer belangrijke kunstgebeurtenis in deze kroniek is meer dan voldaan. Noemen wij nog slechts eershalve althans: Georgette Agutte, Albert André, Augustin Carrera, Louis Charlot, Lucie Cousturier, Maurice Denis, George Léon Dufrenoy, Eugène Durenne, Georges d'Espagnat, Jules Flandrin, Othon Friesz, Charles Guérin, Armand Guillaumin, Charles Lacoste, Pierre Laprade, Maximilien Luce, Henri Manguin, Jean Marchand, Albert Marquet, Jacqueline Marval, Henri Matisse, Maxime Maufra, Henry Moret, Jean Puy, K. X. Roussel, Dunoyer de Segonzac, Paul Sérusier, René Seyssaud, Félix Vallotton, Louis Valtat en Vlaminck.

Daarbij komen nog de teekenaars, etsers, graveurs en lithographen, uitgevers van boeken plaatwerken. Voorts is er een groote verzameling estampes de guerre, gobelins en andere decoratieve kunstwerken.

Een bijzondere aanteekening nog voor de beeldhouwwerken van: Bartholomé, Bernard, Bourdelle, Claudel, Dalou, Dejean, Desboys, Falguière, Gauguin, Halon, Lacombe, Maillol, Marque en Rodin. Het is blijkbaar onmogelijk geweest grootere beeldhouwwerken over te sturen, en wij moeten ons vergenoegen met één of twee ontwerpen en studies dezer beeldhouwers. Wij weten evenwel de bedoeling naar waarde te schatten.

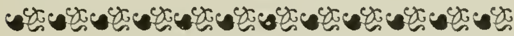


HERDENKINGSTENTOONSTELLING JOHANNES BOSBOOM — LARENSCHE KUNSTHANDEL — Aan de herdenking van den geboortedag van Johannes Bosboom, een eeuw geleden, heeft de ijverige directeur van den Larenschen kunsthandel een belangrijke tentoonstelling gewijd: een 90-tal schilderijen en teekeningen uit de verschillende tijdperken van een onvergelijkelijk schoon kunstenaarsleven. Johannes Bosboom staat in zijne bijzondere kunst, de kerkschildering, ons onovertroffen, ja ongeëvenaard voor den geest. Wat meer zegt: zijn kunst is in onze volksziel diep doorgedrongen en volgens het algemeene oordeel is er zijns gelijke niet. Veel van zijn werk bleef gelukkig in ons land, in musea en in particulier bezit. Wij kunnen dus hier volstaan met het even aanstippen van enkele bijzonderheden betreffende deze tentoonstelling.

Zij werd geopend, in tegenwoordigheid der stedelijke en andere autoriteiten, door den Heer Van Harpen, directeur van den Larenschen Kunsthandel, die er in het bijzonder op wees, hoe het geestelijke leven van Bosboom en zijne begaafde vrouw met Amsterdam nauw was verbonden. Uit de brieven van Potgieter en Busken Huet blijkt, hoe nauw de Bosbooms samenleefden met voorname Amsterdamsche families En wat nog meer zegt: hij heeft er gaarne gewerkt en had voor Amsterdam's schoonheid groote liefde.

Bosboom heeft o. a. zoowel de Oude als de Nieuwe kerk te Amsterdam (no. 51 en 7) geschilderd, benevens de Synagoge (no. 48). Waar heeft hij al niet gewerkt in ons land! Bovendien trok hij nu en dan naar het buitenland. Overal vond hij dezelfde schoonheid: de religieuze droom der historie in kerkarchitectuur, aanschouwd door den romantischen impressionist. Eerst meer analytisch, episch, later hoe langer hoe meer synthetisch en lyrisch. Hoe schoon is dit streven naar alomvattende eenheid, waarbij de *waarnemer* opging in den *dichter*, — bijna had ik gezegd: in den *psalmist!* Het spel van licht en duister in de kerkruimten werd voor zijn oog een verklaard wonder. In het begin is zijn blik 17de-eeuwsch (vergelijk Saenredam

en De Witte), slechts waarnemend, werd de architectuur *architectonisch* bekeken; gaandeweg ziet hij de bouwkunst meer en meer *picturaal*. Hij werd in zijne geesteshouding *romantisch*, met handreiking naar het *poëtische*. Zoo is hij op zijn grootst. En dan is ook het wonder gebeurd, dat de kleurige mystiek van het katholicisme der kerkarchitectuur zich opklaart in de blankheid van het hervormd kerkgebouw, — ja in de heldere bewustheid van den wijze. Zoo maakte in zijne hoogere aanschouwing de meer uiterlijke tempelweelde plaats voor een meer innerlijken geestelijken rijkdom. Het passiespel vol zinnelijke bekoring ruimde het tooneel voor het ideëele drama van gevoel en verbeelding, — en het licht, waarin hij zijn penseel doopte, wel, het heeft niets van verf meer, — het is hemellicht.



ARTI ET AMICITIÆ. Een tentoonstelling van schilderijen, welke zich zeer weinig onderscheidt van hare voorgangsters. Het schijnt slechts, dat de jongeren meer en meer plaats gaan innemen, soms zelfs op al te onbescheiden wijze.

Het opdringerigst — daarom nog niet het schoonst — toont zich eene „Modelstudie" van Jan Sluyters hevig van kleur, belangwekkend van opvatting, maar zonder eenig blijk van diepere of hoogere aanschouwing, waardoor zich een kunstenaar onderscheidt van een gewoon mensch. Uitbundig van kleur is ook Monnickendam's stilleven, waarin hij zichzelf niet verbetert. Zijn kleur is niet zoo levend en zinnelijk als van Sluyters, en toch kent hij het schilderen als handwerk beter en beheerscht hij zijn techniek meer. Knap's kleurig figuurstuk is ook geen vooruitgang op vroeger werk.

De landschapschilder Louis van Soest komt met een zeer naturalistischen „Winter" degelijk voor den dag, waarin de stemming iets dichterlijks heeft. Ook van Wiggers is er een stemmige „Winteravond". Dichterlijke stemmingsbeelden voegt ook Ed. Karsen aan zijne reeks toe. Dijsselhof ziet men telkens gaarne weer met aquariumstukken, omdat hij zich nooit herhaalt, maar steeds zijn stemming ongerept bewaard.

De stillevens van Mej. Osieck en Mej. De Jonge verheugen door kleurgevoel, al mist men, vooral bij de laatste, éénheid en samenstemming.

Bobeldijks' portretten zijn weinig expressief, doch zijn aangenaam van kleur. Hij heeft niet veel vormkracht en behandelt alle materiaal te veel als waterverf, te ijl en vlottend, — in een portret al heel ongeschikt. Slechts bij kinderportretten is er iets mee te bereiken.

Noemen wij nog: Dirckx, Garf (zelfportret en stilleven), Kuypers (Geldersch landschap), Hogewaard, Koning, Langeveld, Mastenbroek, Meyer, Scherrewitz, Schreuder van de Coolwijk, Vrythoff, Wetering de Rooy, Van der Weele en Wiggers.



M. P. REUS, H. M. SAVRY EN JAN WITTENBERG — LARENSCHE KUNSTHANDEL. De Larensche kunsthandel, eene instelling welke, als geen andere, jongere schilders eene mooie gelegenheid biedt tot tentoonstelling, dikwijls van een belangrijk deel van hun œuvre, geeft nu de beurt aan drie weinig bekenden. M. P. Reus schijnt een plaatselijke vermaardheid, H. M. Savry heeft reeds eenige werken in dezelfde kunstzalen laten zien en in Arti et Amicitiae, en Jan Wittenberg, begunstigd door de Koninklijke Toelage (sedert 1912) had eens eene tentoonstelling in Delft.

M. P. Reus blijkt zijn geboorteplaats (Dordrecht 1865) getrouw te blijven, al werkte hij ook te Laag Soeren, Renkum en Veere. De dichter Winkler Prins, verrast door zijne frissche natuurlijke kunst, bij een bezoek aan het Algemeen Nederlandsch Verbond te Dordrecht, schijnt de eerste te zijn geweest, die in breederen kring (*De Vlaamsche School* 1898) de aandacht op hem vestigde. Daarna ontsnapte hij weer jaren lang aan de aandacht. Hoewel leerling van de Teekenavondschool zijner geboortestad en studeerend in „Pictura", tijdelijk in de leer bij den Dordtschen meester Roland Lary, vormde hij in hoofdzaak zichzelf... naar de natuur. Vermoedelijk schildert hij alleen in den buiten, want de atelier-toon is in zijn werk ver te zoeken. Een forsch en frisch talent, dat natuurmomenten op heeterdaad wil betrappen. Een kunst van het oogenblik, zonder verfijning of veredeling, maar

wel ontroerend door de stemming, die u uit het werk tegenstraalt.

H. M. Savry (geb. 1871) is een zoon en leerling van den bekenden landschapschilder H. Savry, tijdgenoot en vriend van Mauve, — deze schilderde zijn portret, dat in het Rijksmuseum hangt. Savry's werk moet men niet zien na of naast dat van Reus. Zijn landschappen zijn óók natuurgetrouw, maar hij zoekt geen hevige, wisselende stemmingen, geen buien', — maar vredigheid met een aanduiding van romantiek en natuurpoezie (b.v. duinlandschappen met geboomte). Hij maakte ook enkele pastels, fijn-zilvertonige stranden en zeeën. — Toch wenschen wij hem toe, dat hij iets dieper tast, en bewogener werkt en wroet in de natuur en in zichzelf.

Jan Wittenberg (in 1886 geb.) was leerling der Haagsche Academie en van Floris Arntzenius. Hij blijkt in landschap en stilleven technisch reeds zeer ontwikkeld, ook kleurgevoelig in een ietwat mat gamma Hij is niet zoo impressionistisch als Reus, en meer contemplatist.



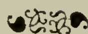
HET BINNENHUIS ❧ HET MODERNE SCHILDERIJ IN HET MODERNE INTERIEUR, DOOR HET SIGNAAL ❧ Ziedaar het nieuwe vraagstuk: het schilderij in het binnenhuis, in de binnenkamer. En toch zoo oud... als de schilderkunst; — maar wacht, en zeg eens: zoo oud als de bouwkunst. Hier is een aporie zoo moeilijk als het begrip zelf der kunst en der schoonheid.

Elke kunst heeft de strekking *absoluut* te zijn, en zij wordt dit in hare hoogste ontwikkeling; ook de schilderkunst, zélfs de bouwkunst. Doch in den beginne is zij dienend, zich schikkend. Zij dient den mensch, de Idee, en zij schikt zich volgens de bestemming; wat b.v. de bouwkunst betreft: grafgesteente, gedenkteeken, bedehuis enz. Daarnaast voegden zich de beeldhouw- en schilderkunst aan zuil en wand, — zich allengs vrij makend, vrij staand in eigen spheer. Het ondergeschikt zijn aan iets anders, maakt plaats voor de zelfbeschikking, — naar 's kunstenaars wil en welbehagen. Dit beteekent in den hoogsten zin de *vrijheid;* doch ook wij weten hoe, vooral in den laatsten tijd, de willekeur, als slecht begrepen vrijheid, een al te groote rol speelde. Vooral het Futurisme was de losbandigheid zelf, het toppunt der eigendunkelijkheid. Het cubisme luisterde naar wet en regel, doch verbrak alle traditie in een soortgelijken eigenwaan. Het plein air, luminisme etc. zijn evenveel pogingen om zelf alles te zijn: absolutisme der schilderkunst.

En zie nu: wat wil „Het Signaal"? De Schilderkunst weer dienend maken? Eén harer momenten was steeds zich schikkend: De decoratieve schilderkunst. Wil Het Signaal aldus? Naar zijn woord wel, naar zijn daad niet. Het is vrijwel toeval, dat b.v. een schilderij met elementaire kleuren van Piet van Wijngaerdt past in een binnenkamer van Berlage of Jac. van den Bosch; evenzeer als het toeval is, dat de Hoogeschoolrijdster van C. J. Maks geheel valt buiten het kader van een kamerwand. Geen van beiden bedoelden in den beginne en in beginsel dienende kunst te geven; dit is de strekking der decoratieve kunsten. Omdat Van Wijngaerdt toevallig met groote kleurvlakken werkt in landschap enz., die doen denken aan de vlakschildering van decoratieve paneelen, daarom misstaan zij niet zoozeer boven eene moderne lambriseering. Zeker, een Jacob Maris slaat een gat in elken wand of muur, — zijn werk is absolute kunst, dient niet, schikt zich niet; zijn kunst is alleenheerschend, bij de gratie der Schoonheid.

Maar is het nu niet al te naïef van een modern bouwmeester, zoo enthousiast te zijn, omdat een modern schilderij toevallig — en laten het er vele schilderstukken zijn — zich voegt naar zijn meubels en wanden? — De beantwoording van het moeilijke vraagstuk wordt niet toevalligerwijze gedaan. Laat men zich bewust worden, dat dit belangrijke probleem slechts in decoratieven zin kan worden opgelost.

D. B.



BOEKEN & TIJDSCHRIFTEN



UGO VAN DER GOES PAR JOSEPH DESTRÉE ❧ BRUXELLES ET PARIS, LIBRAIRIE D'ART & D'HISTOIRE G. VAN OEST & CIE, 1914 ❧ PRIX 30 *fr.* BROCHÉ; 40 *fr.* RELIÉ ❧ Dit boek heeft groote verdiensten en groote gebreken. Geen geringe verdienste is, dat het als eerste, samenvattende studie over den grooten Vlaamschen meester verschijnt. Als zoodanig begroeten wij het met vreugde. De schrijver geeft blijk van zeer uitgebreide kunsthistorische kennis, en heeft het aanzienlijke maar versnipperde materiaal, dat reeds over den kunstenaar bestaat, niet enkel met vlijt en kunde doorwerkt, maar ook met een schat van nieuwe gegevens en opmerkingen verrijkt. Wat hem boven menig archieven-snuffelaar en catalogus-compilator tot waarachtig kunsthistoricus verheft, is een echte, diepgevoelde liefde voor zijn onderwerp. Hij is een fijngevoelig mensch, die de kunsthistorie niet beschouwt als een dorre wetenschap, en niet hangen blijft aan het uiterlijke en stoffelijke, maar door te dringen weet in den geest, in de ziel van een kunstwerk, en er de meest wezenlijke beteekenis weet van te vatten en te doen verstaan.

Juist voor Van der Goes waren deze kwaliteiten een hoofdvereischte. Hij is, misschien, de meest fascineerende der Vlaamsche primitieven. De van Eycken mogen tronen in statiger ongenaakbaarheid, Van der Weyden moge ons ontroeren met dramatischer kracht, Memlinc moge ons vervullen met zachter en inniger bekoring, — Hugo van der Goes heeft iets zoo heel bijzonders. Hij weet in ons gemoed verborgen snaren te doen trillen, hij weet ons aan te grijpen met wondere harmonieën, zooals ons die slechts toeklinken uit de meest subjectieve muziek. Wat zou er terecht komen van een boek over zoo'n meester, geschreven door iemand die ongevoelig zou zijn voor dergelijke sensaties? Het ware niet anders geworden dan een skelet.

Joseph Destrée is met hart en ziel opgegaan in Van der Goes' kunst; hij heeft haar doorvoeld en begrepen, en menige beschrijving of beoordeeling die hij geeft, mag gerekend worden tot het beste en treffendste, wat ooit over onze Primitieven werd geschreven.

Het is mijne bedoeling niet, hier een overzicht te geven van de nieuwe opmerkingen, meeningen en inzichten die de schrijver aanbrengt, en nog minder om hierover in discussie te treden; zijn scherpe blik, zijn fijn gevoel voor karakter en stijl, zijn uitgebreide kennis, gesteund door een levendig visueel geheugen, maken hem tot een even ervaren als voorzichtigen gids. Zijne kenschetsingen zijn doordringend, zijn esthetisch commentaar is steeds ráák, zijne attributies of vergelijkingen zijn steeds beraden en gemotiveerd — en dáár waar men zijne conclusies een enkele maal niet kan aanvaarden, komt het meeningverschil meestal neer op een kwestie van persoonlijke opvatting of temperament.

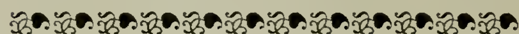
Op een eigenaardigheid wil ik hier echter de aandacht vestigen. Destrée's werkkring aan het groote kunstnijverheidsmuseum te Brussel bracht mede, dat hij zich doorgaans eigenlijk minder bezig hield met schilderkunst, dan wel met de aanverwante vakken, als beeldhouw- en sierkunst, tapijtweverij, boekverluchting enz. Dit is hier geen nadeel, maar integendeel een groot voordeel gebleken. Immers, zijn gebied werd er door verruimd, het gaf hem een nieuwen kijk op zijn onderwerp, en hij was er door in staat het zoo sterke maar vaak miskende of verwaarloosde verband tusschen de schilderkunst en de zoo gezegd „toegepaste" kunsten te doen uitschijnen. Dit brengt hem vaak tot verrassende opmerkingen en draagt in hooge mate bij tot de oorspronkelijkheid en de waarde van het boek. In het bijzonder wilde ik ook nog wijzen op het hoofdstuk: „De l'origine du Pathétique chrétien" in den aanvang van het werk, en op de hoofdstukken die hij verder onder het opschrift „Etude d'ensemble" vereenigt, en waarin achtereenvolgens behandeld worden: Compositie en Landschap, het Realisme van den Meester, de Teekenaar en de Schilder, de Plaats van den Meester. Hier wordt critische en esthe-

thische arbeid van het beste soort geleverd — en ik weet waarlijk niet, wie beter en overtuigender zou hebben kunnen zeggen, wat hier over Van der Goes te zeggen viel.

Ik zeide dat het boek gebreken heeft — en ik kom daarop slechts schoorvoetend terug. Maar critische eerlijkheid dwingt mij er toe. Hoe groot de kwaliteiten dan ook zijn, die hier te waardeeren vallen, — het boek geeft al te zeer den indruk van *in zijn geheel* niet voldoende tot rijpheid te zijn gekomen. Het bevat overvloedig en voortreffelijk materiaal, maar dit materiaal is niet verwerkt tot een organisch en evenwichtig geheel. Met het drukken is blijkbaar begonnen, eer het handschrift geheel gereed was, en — wat erger is — eer alle gegevens verzameld en geordend waren volgens een vast plan. In de laatste hoofdstukken komt de schrijver telkens terug op wat reeds vroeger behandeld werd, tracht dit aan te vullen of te verbeteren, en verwekt daardoor een onbevredigenden indruk. Op de 250 blz. die het boek bevat, worden er bijna 30 ingenomen door „additions et corrections"; dit zegt genoeg.

Hoezeer we dit gemis aan orde en samenhang dan ook betreuren, — wij aanvaarden zijn gave zooals zij is: als een kostbare bijdrage tot de geschiedenis der Vlaamsche kunst. Ook de uiterlijke verzorging van het boek, uitgegeven in 4° formaat, met 85 voortreffelijke platen, verdient allen lof.

P. B.



STICHTING REMBRANDT-HUIS — KORTE GIDS (uitgeg. Januari 1916) — Gaarne vestigen wij de aandacht op de laatste uitgave van dezen kleinen Gids — een blijk der intelligente werkzaamheid van het bestuur der stichting. Een heugelijke mededeeling welke deze uitgave mocht bevestigen, is dat de Collectie Lebret—Veth, vroeger in het Rembrandthuis als bruikleen tentoongesteld, thans in eigendom aan de Stichting is overgegaan. Ook andere belangrijke aanwinsten, teekeningen zoowel als etsen, door schenking of aankoop verworven, zijn er vermeld, en bewijzen dat de verzameling staâg en systematisch wordt vermeerderd. Ten zeerste apprecieeren wij de korte, bibliografische verwijzingen, welke volkomen „up-to-date" blijken te zijn, en waardoor het nut van dit boekje in niet geringe mate wordt verhoogd. Eén wensch: dat bij een volgende oplage de typografie er wat minder... nuchter zou uitzien.

B.





JOHANNES BOSBOOM 1817—1917



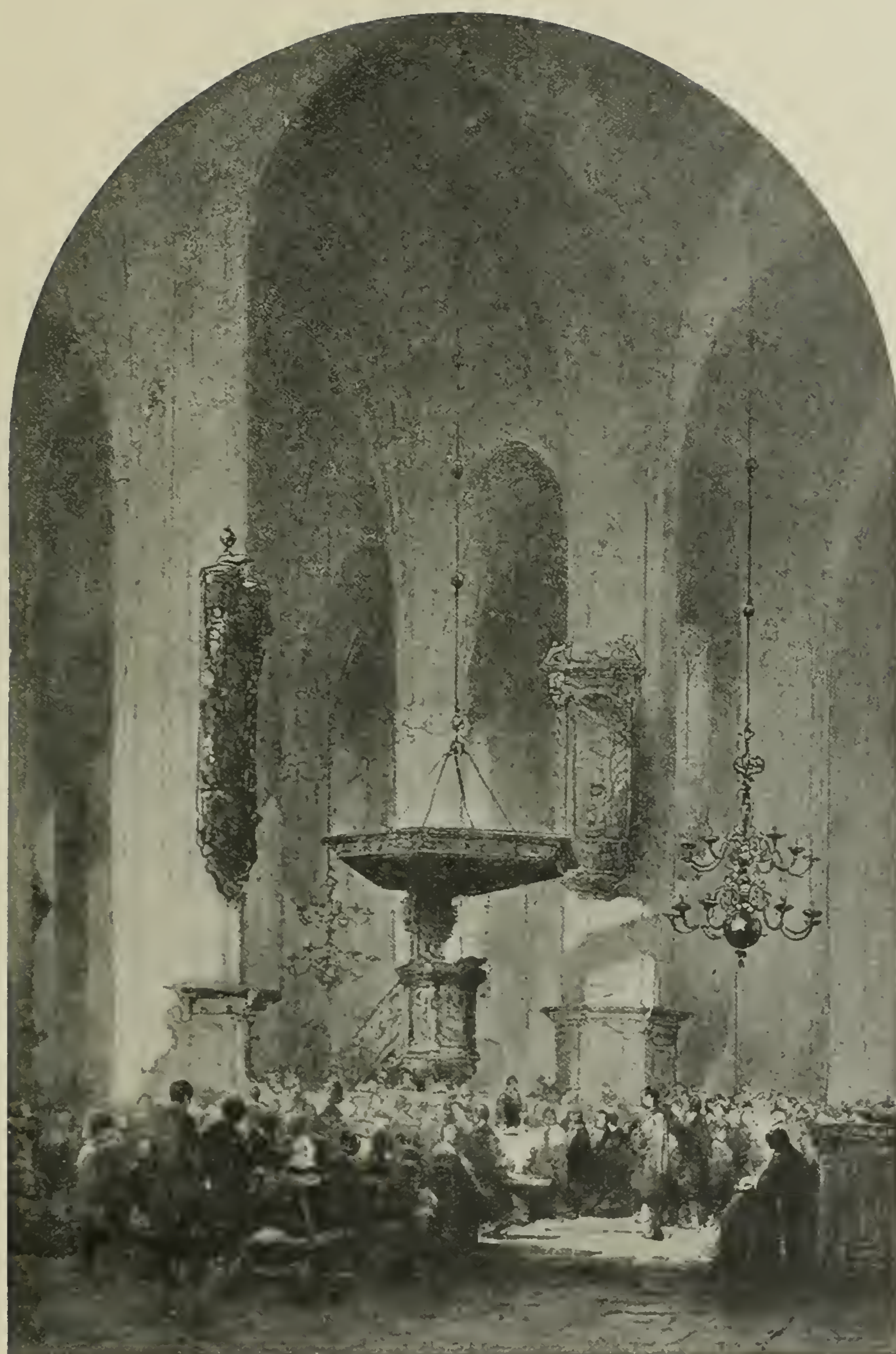
In dit jaar wordt herdacht de geboorte van Bosboom, wijl die nu juist een eeuw in 't verleden ligt. Dit jubileum overvalt ons haast in dezen tijd en men wil zich wel even afvragen of de belangrijkheid van dien schilder voor de cultuurgeschiedenis geëvenredigd is aan de viering van een eeuwfeest. Het is een huldigende herdenking, die slechts aan zéér enkelen (gelijk Rembrandt onder de schilders bijv.) te beurt zou mogen vallen, een jubileum dat alleen gewettigd schijnt wanneer het in de toekomst bij herhaling te voorzien is. Men kan kwalijk aannemen, dat de huldiging geschiedt uit den sterken drang van een algemeene erkentelijkheid jegens Bosboom om de werken, die hij naliet. Het tegenwoordig geslacht in zijn betrekkingen tot de kunst, met zijn esthetische begrippen en verlangens, is opgenomen in geheel nieuwe stroomingen sinds het hoogtij van de Haagsche School. Met wil zich dan ook voorstellen, dat het geboortejaar van Bosboom — nu juist honderd jaar geleden — bij dezen en genen in de gedachten kwam. Het jubileum met dit al is er — gelijk zooveel andere — en het past ons dus eerder te vragen „waarom niet", dan „waarom wel". Want het kan ons welgevallig zijn, daar het met twee tentoonstellingen (in Amsterdam, Larensche Kunsthandel, en in den Haag, Pulchri) weer eens onder de aandacht brengt een kunst, waarvan wij langzaam aan vervreemd raken, waaraan we echter nog hebben de verre heugenis van iets, dat eens veel verkwikking bracht, aan iets warm-levends en gulhartigs. Daarmee echter hoeft dat verleden niet met een zekere sentimenteele weemoed in de herinnering op te leven. Die tijd is voorbij en beteekende de rijpwording van een kunst die niet tot een voortzetting vatbaar, nog minder te bestendigen, was. Het was een eindpunt in de ontwikkeling en te gelijk een voorbereiding. Intusschen waren daar vitale elementen, die wellicht meer dan we nu vermoeden, de energie bereidden voor den groei van het tegenwoordige.



JOHANNES BOSBOOM: Kloosterkerk. Lithographie (vroeg werk). (Rijks Prentenkabinet).

Een heele bent van schilders in die periode oefende eene aanzienlijke aantrekkingskracht uit en de meeste tentoonstellingen waren toen evenementen. Mocht er al overschatting zijn geweest, dan was deze een natuurlijk gevolg van een herhaaldelijk gewekte geestdrift. Zoo blijft de kunst van de hooggeroemden uit dien tijd, onverschillig van welke dracht tegenover andere verschijningen in de kunstgeschiedenis, om haar bezieldheid, van aanzienlijke beteekenis als een *waarheid* in de opeenvolgende staten van de geestelijke evolutie.

Bosboom is geboren in een tijd, toen er op de herleving der Hollandsche Schilderkunst nog weinig uitzicht was. Wel echter, bij den aanvang van zijn loopbaan een twintig jaar later, werd de drang steeds sterker om los te raken van den conventioneelen geest, die van uit de vorige eeuw bij voorkeur zich tot voorbeeld stelde meesters gelijk Dou en van Mieris, de vertegenwoordigers van een vervaltijd. Het esthetische begrip had zijn ideaal gevonden in een zekere gefatsoeneerde schilderijkunst, en de vakkundigheid, die schitterde in de gladheid van een foutelooze en pijnlijk-nauwkeurige voltooiïng, werd om het meest geprezen. Er was echter reeds kentering in dien smaak merkbaar.



JOHANNES BOSBOOM: Kerkdienst. Lithographie (vroeg werk).
(Rijks Prentenkabinet).



JOHANNES BOSBOOM: Cantibimus et Psallemus.
(Museum Fodor, Amsterdam).

De romantische beweging uit het buitenland kwam hier in dat gelijkmoedige en zelfgenoegzame technische geknutsel mede verstoring brengen. Die eerste ontwaking beteekende echter nog niet veel meer dan een verplaatsing van de conventioneele begrippen, al werden er nu uit het verleden andere en betere voorbeelden aangeprezen, gelijk Rembrandt en Pieter de Hoogh. Er werd in het schilderen meer naar effectvolle kleurwerkingen gezocht, een pittige lichtinval en kleurrijke schaduwen; men durfde nu ook zonder schilderstok een toets te zetten en die zonder de zoete modeleering van den daskwast te laten staan. Toch, het was nog kunst uit een atelier-atmosfeer; de recepten voor de bereiding van gloedrijke kleuren en tinten, met een grondtoon van donker brandend bruin, gingen van hand tot hand. In sommige vroegere kerkgezichten is ook Bosboom nog in dat coloristische pathos vervallen.

Een romantische gezindheid intusschen had de sfeer van het kunst-



JOHANNES BOSBOOM: Interieur der Kerk te Trier.

(Rijksmuseum, Amsterdam).

leven in Holland doortrokken, toen Bosboom zelfstandig zijn kerken ging schilderen. Israëls en Weissenbruch, die niet veel met hem in leeftijd verschilden, vertoonen dan in den beginne eveneens de teekenen daarvan — Israëls in 't bijzonder, die toen zoo gaarne verhevene onderwerpen zocht voor zijn schilderijen, als „de Muze", een figuur in lang wit gewaad en met een lier tegen de borst gedrukt, zwevend over een duisterende aarde — of wel een jonge maagd in smetteloos wit gekleed, droomerig neergezeten aan den kant van een boschvijver! Bosboom, die getrouwd was met de toen zeer gevierde schrijfster van historische romans: Toussaint, schilderde omstreeks 1850 „Cantabimus et Psallemus": een jonge monnik in zijn bruine pij gezeten voor het kloosterorgel. Hij doelde kennelijk in die figuur op uitbeelding van den mensch, die wereldschheid verzaakt heeft en slechts in vrome meditatie's ademt.

Een schilderijtje van stichtende strekking dus, maar van veel minder rederijkerskamerachtig idealisme dan die vroege werken van Israëls. Het declameert minder en het heeft als schilderswerk reëeler kwaliteiten.

De neiging tot het romantische in dien tijd was ook wellicht een uitweg voor het verlangen naar meer warmte in de kreukelooze schilderijkunst; een hernieuwde belangstelling voor Rembrandt en de zijnen was daarvan het gevolg. Het voorbeeld Rembrandt is dan ook bij de vorming van Bosboom van een aanzienlijk opvoedende kracht geweest en tot in zijn latere werken bleef die invloed zichtbaar doorwerken. Alleen, de werking wijzigde zich onder het vrijkomen van zijn zelfstandigheid; de poëtische opvatting van de groene jaren rijpte geleidelijk uit tot het zuiver esthetische sentiment. Zoo ook groeide uit de voorheen gekoesterde ideëele gezindheid de van alle conventie en weekheid ontlaste »stemmingskunst" in de tweede helft der 19e eeuw, — het Hollandsch Impressionnisme. En van die zegepralende beweging onzer Nationale Schilderkunst was Bosboom een der standaarddragers. Hij behoorde er onder tot de oudsten en hij onderscheidde zich daarbij als een specialist — hij specialiceerde in het schilderen van kerk-interieurs. Dit was het bijzonderlijke dan aan hem, het curieuze haast, in de oogen der menigte. Om andere redenen echter was hij tusschen de anderen een afzonderlijke, een eenige. Hij werd geprezen, wel eens te uitsluitend, om zijn rappe en lenige teekening, om zijn zwierigheid van hand. Hiermee dan ook valt het verschil met de anderen allereerst en duidelijk op; het bevat echter zijn gansche waarde niet. Zijn talrijke (schetsmatige) teekeningen en aquarellen geven een zuiverder en volkomener beeld van zijn kunst, dan de — in verhouding zeldzame —



JOHANNES BOSBOOM: Kerkinterieur. Aquarel.
(Rijks Prentenkabinet).

schilderijen. En deze omstandigheid is wel kenschetsend voor zijn geaardheid als kunstenaar.

Het afzonderlijke van zijn geesteshouding, van zijn kijk en opvatting, komt reeds duidelijk uit, wanneer men een door hem geschilderd boerenbinnenhuis vergelijkt met die van Israëls of Neuhuys. Bosboom blijkt dan de vernuftige, intelligente opmerker, waar de twee andere schilders gemoedsvolle toeschouwers zijn. Bosboom zag in die wijde en schemerende boerehuizing minder de intimiteit van het familieleven dat er schuilde; voor alles ging zijn belangstelling naar de primitieve en breede constructie met zware en ruwe balken. Het is het karakteristieke van den bouw, dat zijn aandacht trekt en de figuurtjes schijnen er slechts aangebracht om de ruime verhoudingen daarvan te accentueeren.

Het werk van Bosboom heeft zeker naar het uiterlijk de bekoring van een fraai of sierlijk loopend schrift. Maar dat fiere schrift is hier



JOHANNES BOSBOOM: Kerkinterieur. Teekening.

het kenteeken van een gedistingeerden geest. Bosboom is ten eerste — en ten tweede — de schilder van de lijn, al is zijn vormduiding dan ook impressionnistisch. Wat zijn kerkgezichten zoo boeiend maakt, wat ze indrukwekkend doet zijn, dat is de redematige maar tevens begeesterde verklaring van het ingewikkeld vlechtwerk eener bouwkunstige, geordende, schikking. Maar aan het natuurlijke begrip van het architectonische samenstel voegt zich het verrukte zien van den schilder. De strenge evenmatigheid in de onderlinge verhoudingen, van de rijzing, de vlucht en het koepelen der lijnen, doet in zijn kerkinterieurs de werking, die het generale uitzicht eener architecturale compositie bedoelt te verwekken. Het meetkunstige vindt uitdrukking in de ruimte. Zoo onderscheiden zich Bosboom's kerken van andere, gelijk zij vroeger geschilderd werden, doordat er juist genoeg van het logische bouwsel in te zien wordt gegeven om er de schoonheid van te doen onderstellen in de harmonische werking.

In zijn vroegeren tijd nog stelde hij met angstvallige nauwlettendheid zijn kerkgezichten samen, bekommerd om de juiste uitkomst van de perspectivische bepalingen. Hij gaf toen van een kerk, een bepaalde kerk, het welgelijkend afbeeldsel, en in de uitvoering demonstreerde hij als 't ware het buitengewoon bewerkelijke en noodwendig correcte van zulk een opgave. Met al de regelmatigheid en keurige omslachtigheid, zijn die vroegere werken toch ver af van wat een „dood gewerkt" schilderij genoemd wordt. Het aangeboren schilderstalent doet er zich zeker uit kennen, doch de geprononceerde voorliefde tot dit „genre" manifesteert alreeds Bosboom's esthetische zin en de houding van zijn geest. In zijn latere werken eerst zou de scherpzinnige observatie zich omzetten tot een verwijde aanschouwing, niet van een bepaalde kerk, maar van het kerkbeeld. Alles wat voorheen om de vele eigenaardige moeilijkheden van het gegeven — dat niet als een binnenhuis of een landschap tot een schilderachtige rommeligheid valt op te lossen — omzichtig en zorgelijk wordt opgenomen, beheerscht hij nu met magistralen greep. De schilderijen worden zeldzamer al zijn er meerdere, waaruit het blijkt dat ook onder zijn penseel de kleur vol en warm kon aangloeien en de verf zich kneden liet tot een vaste gedegenheid. Bosboom was echter meer de kunstenaar van de aanduiding dan van de volbrenging; eerder dan de eigenschappen van een doorwrochtend schilder had hij de natuur van een spiritueele improvisator, wiens eloquentie nooit bezwijmt en die steeds bij alle wendingen in zijn voordracht de snedigste uitdrukking treft. En dan tintelde de geest het meest in zijn aquarellen. Zelden gebruikte Bosboom de



JOHANNES BOSBOOM: Boerendeel. Aquarel.
(Rijks Prentenkabinet).

(oneigenlijke) dekverf. Het is of hij op het blanke papier van zelf de vormen zag rijzen onder de parelende uitvloeiing van het volgedrenkte penseel en hij bepaalde daarin contours en wijkende vlakken door een altijd rake teekening en snelle accentuatie's. Soms noteerde hij zijn indrukken — of beter bevindingen — met breed neergeschreven lijnen, terwijl daarna door een kleuraanzet in het juist gevoelde toongehalte, de schets lichamelijkheid of consistentie kreeg. Een anderen keer spon hij het werk uit in een weefsel van lijnen, altijd daarbij de juiste aanduiding treffend voor het uitwelven en ronden der vormen, of het opleven van tinten. Want het wasemend licht is in die schematische kerkbeeldingen ook volkomen tot uitdrukking geraakt. Een nog ongerepte plek van het witte papier is door de ijlste tegenstelling van vluchtig aangedrenkte grijzen tot de realiteit herschapen van een in 't licht staande wit-gekalkte muur. En zoo voort in alle gamma's, in allen nuancen van toon en kleur.

Ook buiten zijn statige kerken verrast Bosboom herhaaldelijk door bekoorlijkheden in de meest simpele gevallen van architectuur: trapjes, poortjes, kluizen, breede en ornamentrijke schouwen. En zelfs in de enkele landschappen trekt hij de conclusie's van het lijnenstel volgens een voor architectonische wetten vatbaar begrip.

Bosboom was van gewichtige beteekenis tusschen zijn tijdgenooten, die zooveel roem oogstten om de mooie schildergaven, waarmee ook hij bedeeld was. Daarin steekt echter niet het saillante van zijn verschijning. Hij had zijn eigene en bijzondere waarde als specialist in het schilderen van kerkinterieurs — dat is, als een afzonderlijke van geest, een die onaangeleerd een juist begrip en diep doorzicht had van architectuur, een fijne aanvoeling van de harmonische verschijnselen en de rythmische bewegingen, die uit het leven in het bouwwerk worden overgebracht en geschikt. Als schilder, met zijn neiging tot het picturale, deed hij dat voorname element in de werking van architecturale verbindingen uitkomen, 't welk berekend is op de lichtverdeeling.

Een kerkgezicht van Bosboom is niet mysterieus, het is niet doordrongen van de verbeelding, die in het gewijde van die plaats zich verdiept. Het blijft, ondanks het teerste uitwuiven der vormen en het subtielste spel der tinten, een realiteit en is geen vergeestelijkt beeld. Maar de trotschheid en de onverstoorde orde van het bouwwerk heeft hij toch, gelijk geen nog bij ons, als een schoonheid geopenbaard.

W. STEENHOFF.





HET WERK VAN DE BELGISCHE KUNSTENAARS IN BALLINGSCHAP



ET zou op zijn minst voorbarig mogen heeten reeds nu te willen opmaken hoe de rampen, die over België en zijn volk losgebarsten zijn, inwerken op de kunstenaars van het rampzalig land; zulk een geweldige beroering moet begrijpelijkerwijze een diepgaanden invloed hebben met vèrstrekkende gevolgen, en al wat men er hedentendage over wou zeggen, zou tot het rijk der gewaagde voorspellingen behooren. Is niet reeds de verwachting bedrogen van hen, die ernaar uitkeken hoe de Belgische kunstenaars onmiddellijk en krachtig zouden reageeren op het teisteren van hun streekgenooten en het schenden van het schoone aanschijn van hun land?

Vooralsnog is niet veel aan den dag gekomen van een rechtstreeksche inwerking van den oorlog op onze kunst.

De oorlogsgruwelen en de verwoestingen ten onzent lieten weinig sporen na in het werk onzer kunstenaars. Als gevoeligen die deze zijn, vluchtten zij voor de schrikbarende geweldenarij en naderhand waren zij te eerlijk om zich te wagen aan het voorstellen van wat zij niet door eigen aanschouwing in zich opnamen. Slechts enkelen, die als soldaten voor de verdediging van hun land meevochten, hebben de ijselijkheden van den oorlog in België met eigen oogen waargenomen en dubbel tragisch moet voor hen de vlam der woeste verdelging opgelicht hebben. Sedert enkele maanden hebben zij, door een even kiesche als hooge tusschenkomst, gelegenheid ontvangen om, in rustiger verblijf, hun indrukken tot schoonheid om te zetten. Ze zijn te zamen gebracht in een villa van De Panne en mogen zich van daaruit over het heele front bewegen en er werken. Tot dit cenakel van jongeren behooren Robert Aerens, Allard-l'Olivier, Henri Anspach, Alfred Bastien, Jules Berchmann, Blanpain, Marcel Canneel, Cartuyvels, Yvan Cerf, Edmond

Dutry, Joe English, Robert Gendebien, Charles Houben, Leo Huygens, Lemaître, André Lynen, Medard Maertens, Robert de Meulenaere, James Thiriar, Victor Thonet, Maurice Wagemans, George Verdeyen. Hun werk was te zien in een afzonderlijke afdeeling van het militair oorlogssalon, dat door het „Bulletin des armées de la République" werd ingericht en den 22 December 1916 officiëel ingehuldigd werd. Nu is het opmerkelijk, dat onder het werk van deze soldaten weinig evocaties zijn van het vreeselijke, dat deze strijders bij poozen te zien kregen. Het zijn meestal schetsen uit het soldatenleven, voorstellingen van gewonde huizen, van zieltogende hoekjes in gehavende steden, gezichten op het verminkte landschap, waarbij aan den horizon de bouwvallen aan gindsche zijde van de loopgraven om bevrijding van het ongelukkig vaderland smeeken. Het voornaamste van wat door onze kunstenaars-soldaten voortgebracht wordt zal een belangrijke documentatie uitmaken in het Belgisch oorlogsmuseum.

Achter het front hielden nog andere kunstenaars verblijf. Emiel Claus was weken lang te Loo en in De Panne werkzaam en wij hopen, dat hij niet te lang voor zich alleen zal houden wat hij vandaar meebracht. Victor Gilsoul, die al lang vóór den oorlog ons de tragische schoonheid van de Yserstreek geopenbaard had, is er opnieuw heengetrokken en schilderde er de puinen van Mannekensvere, zooals hij die uit de verte zien kon, en schetste natuurgezichten. De visionnair Henri de Groux bracht eveneens schetsen uit het militaire leven van daar mee, en zijn ietwat indommelende fantasie heeft er een nieuwen spoorslag ontvangen om het pijnlijk afgrijzen voor dezen strijd met zijn bekende uitbundigheid uit te beelden.

Enkele Belgische kunstenaars hebben zich gewaagd aan het voorstellen van de vlucht uit België; onder hen schonken ons alleen Julien Célos en Pierre Paulus iets, dat méér is dan een anecdote uit de ellende van den uittocht, maar dat de schokkende tragiek van den grooten uittocht van een geheel volk vóór den onbarmhartigen overweldiger nog niet in zich bevat.

Verder werd meer gelegenheidswerk geleverd, als Cluysenaer's *Engeland zich erbarmend over de Belgische vluchtelingen,* dat knap kan geschilderd wezen (ik kon het enkel zien in een kleurenreproductie) maar noch door vinding, noch door schikking uitmunt boven het gewone.

Daarnaast mag nog gewezen worden op een paar werken der fantasie: Gustaaf van de Woestijne's *Winter van 1914 in Vlaanderen,* met den kop van een boer, waarin de ellende van ons volk pijnlijk



EMMANUEL VIERIN: Zonnige gevels te Sluys.

schrijnt, A. Blomme's *Vlaanderen in 1915*, doordrongen van denzelfden geest, de reeks van *Belgische Leeuwen* van A. Ost, die zeer expressief zijn, de stemmige en keurige teekening *Kerstmis in de loopgraven* van den Brugschen soldaat-kunstenaar Joe English, nog te weinig bekend, Jan Gouweloos' *Robe noire et pain gris*, een zeer aandoenlijke figuur van een jonge oorlogsweduwe, en het kranig uitgevoerde etswerk van Walter Vaes, wiens *Inval der Monsters* en *De Slokop* — de titels zijn veelzeggend — hier reeds geroemd werden en wiens ets *Le Professeur d'Esthétique* om haar innerlijke kunstwaarde belangrijker is dan om haar gedurfdheid in het voorstellen van de zwaarwichtige plompheid der Duitsche kunstgeleerdheid, die een prachtgebouw ten gronde drukt.

Boven alles echter wat de Belgen in dit opzicht voortgebracht hebben, stijgt het werk van Jules de Bruycker hoog uit [1]. Ik spreek

[1] Een uitvoerige studie over De Bruycker zal eerlang in dit tijdschrift verschijnen, met afbeeldingen der hier besproken werken. RED.

hier niet van zijn aangrijpende evocatie der verwoesting van Yperen, maar van zijn groote etsen *De Loopgraaf* en *De Dood boven Vlaanderen*, waarmee hij ons verrassen kwam op de tentoonstelling van Belgische kunst te Amsterdam. Deze etsen zijn kunstwerken van zuiverste gehalte: ze zijn haast volmaakt van uitvoering, ze zinderen van kleurig licht- en schaduwspel, ze overweldigen door hun levensgevoel, ze zijn monumentaal van vinding en beelding. Wat een brute kracht van verdelging in dien gepinhelmden dood, die met het hooge plompe onderlichaam nog recht staat in de *Loopgraaf* te midden van de verschrikking der lijken en, met het kleine hoofd vóór de opening, loert naar nieuwe offers. Het andere werk, *De Dood boven Vlaanderen*, lijkt haast de verste sprong naar het bereikbare. „Weer klept de dood over Vlaanderen". Is dit het ijselijk visioen van Vlaanderen's ondergang? Het land is kaal en de velden zijn gezwollen van onuitdrukkelijk wee. Door de wegen, die loopgraven zijn, die oneindig uitgestrekte graven zijn, komen de drommen aangestuwd en ze dragen de duizenden dooden ter uitvaart in kisten, die als etterbuilen boven het gewonde aanschijn van het land uitpuilen. De geestelijke — ik zou haast zeggen het geestelijke — hangt aan een koord in de ruimte te bengelen en de geest van het kwade spoedt ten dienste. Op het bonkig gevaarte der duistere kathedraal troont, geweldig, de gruwbare dood, en, terwijl hij aan zijn knokkelbeenen zijn zware oorlogslaarzen over het landschap laat bengelen, houdt hij de klokke vooruit, waarmee de verdoemenis over het land wordt uitgeluid. Hier is de fantast de Bruycker der Dickensiaansche grillige oude stadsbeelden de visionnaire uitbeelder geworden van den angst, waaronder wij allen bevangen leven. De ruwe oorlog is op de deuren van zijn hart komen bonken en zijn hart is opengegaan in mededoogen: zijn oogen, die schalksch waren, zijn nu opengesperd en kijken dieper en wijder. Hij let niet meer op het contingente, dat zijn vroeger werk alleen maar aardigheid bijbracht; zijn visie is grootsch, zijn geest is verruimd, zijn ontroering is geweldig, zelfs waar zijn modern scepticisme nog even grimlacht, en hij is bij machte een werk te scheppen, dat, als een uitbeelding van dezen tijd, den tijd zal overleven.

Dit werk van Jules De Bruycker is tot nog toe vrijwel het eenige Belgisch oorlogswerk, dat van blijvenden aard is. Niet eenieder is opgewassen om een heldere visie te hebben van het groote wereldgebeuren, dat wij beleven en de diepe aandoening, die hij ervan ondergaat, in schoonen plastischen vorm om te zetten. Zij, die ons een echt kunstrijke aanschouwing zullen geven van den verschrikkelijken ramp-



POL DOM: Brink te Laren.

spoed, die over de Belgen neergekomen is, zullen kunstenaars moeten wezen, die over meer dan verbeelding en kunde beschikken. Zij zullen ook een ruime en evenwichtige ziel moeten hebben, waarin zij den vollen vloed van levensstroomingen, die door onze volksmassa jaagt, kunnen opvatten, laten bezinken en cristalliseeren tot een werk, waarin de aangrijpende ontroeringskracht harmonieert met een stralende schoonheid. Leven er Belgische kunstenaars, die daartoe geniaal genoeg aangelegd zijn? Ik zal mij hoeden voor voorspellingen, maar wil niet ontkennen dat ik met vertrouwen zulk werk afwacht, wanneer ik zie wat Jules de Bruycker in dit opzicht voortbracht.

Ik wil er de Belgische artisten geen verwijt van maken, dat zij hun talent niet méér gewaagd hebben aan het voortbrengen van werken van dezen aard, en gaarne laat ik het aan een Friedrich Huebner over om op smalenden toon te zeggen, dat de Belgische artisten niet bij machte zouden geweest zijn oorlogskunst te scheppen, omdat de



ISIDOOR OPSOMER: Delft.

„grootschheid" van den oorlog aan hun begrip ontgaat. Ik zou er veeleer voor te vinden wezen om hen erover geluk te wenschen dat zij zelfbedwang genoeg bezaten om niet, door het leveren van de gemakkelijke z. g. „oorlogskunst", jacht te maken op een populariteit, die al te licht te bereiken is en niet duurzaam zal blijken. En ik ben overtuigd, dat men het hun achteraf tot een eer rekenen zal, dat zij ook kunstzinnig genoeg waren om niet te haastig te reageeren op de eerste indrukken; de ontroering, die de oorlog hun bracht, was te sterk, en een hartstochtelijke kreet van pijn en haat — onmiddellijk en reflexief geuit — bleek nooit werkelijke kunst te wezen.

* * *

Het voortzetten van het „gewone werk" — om het zoo maar eens te noemen — in het ballingschap, en de aard en het gehalte van dit werk getuigen echter van zeer waardeerbare hoedanigheden bij onze artisten. Hun scheppingskracht is bestand gebleken tegen de lotswisselvalligheden, en het werk, in vreemde omgeving voortgebracht, mag gelden als een veelbeteekenende *bekrachtiging van het zelfstandig karakter onzer kunst.* Dit is ons meer waard, en zal ten slotte heel wat heilzamer wezen voor onze geteisterde natie dan veel aamechtige „oorlogskunst". Aldus wordt het werkelijk bestaan van een nationalen geest ten onzent op de schitterendste wijze geaffirmeerd voor al wie zien kan en zien wil.

Door deze bekrachtiging van het nationale zal niet het minst onze kunstenaars-wereld gebaat wezen. De tijd is nog niet lang voorbij, waarin het scheen of onze artisten opnieuw alle geloof in de bijzondere



VICTOR GILSOUL: Brug te Delft.

eigenschappen van onze kunst gingen verliezen. Mag ik dit even in herinnering brengen? Het voorjaar 1904 is een bijzonder tijdstip in onze hedendaagsche kunstgeschiedenis. Toen was in het salon der „Libre Esthétique" te Brussel een keur van het beste werk der groote Fransche impressionisten bijeengebracht en te dien tijde hebben Belgische publicisten, en ook Belgische kunstenaars, met elkaar gewedijverd om dit werk voor te stellen als den triomfantelijken juichkreet van hen, die reeds de hoogten bereikt hadden, terwijl onze kunstenaars nog moeizaam aan het stijgen waren. Het scherpe sarcasme van den vinnigen Edmond Picard moest zich bot bijten op de vooroordeelen van hen, die Georges Eekhoud toen noemde: de „Belgische betweters, meer franschgezind dan een Parijzenaar"; ze bleven halsstarrig, en er ging nog heel wat tijd overheen eer de weergalm wegstierf der uitbundige ophemeling van het uitheemsche en der kleineering van het nationale. Er is sindsdien een kentering gebeurd. De kunstenaars waren in den laatsten tijd tot bezinning gekomen en het publiek waagde het ook op hun voorbeeld, het eigenlandsche te waardeeren. Toch zijn er nog velen, die hun oogen haast niet durven gelooven, wanneer zij moeten vaststellen dat onze bloedeigene kunstenaars schoonheid kunnen scheppen, die de vergelijking met hetgeen in het buitenland wordt voortgebracht, kan doorstaan.

En daarom aarzel ik niet het een verheugend verschijnsel te noemen dat het zelfstandig karakter onzer kunst zich allerkrachtigst opdringt ook in het werk door de meerderheid van onze kunstenaars in den vreemde, gedurende deze twee jaar, voortgebracht. Heel andere gevolgen had men kunnen verwachten van dit langdurig gedwongen ballingschap. Onze artisten leven eenigszins ontredderd als alle ballingen in oorlogstijd, zij verkeeren buiten hun vertrouwde omgeving, buiten alles wat van hun traditie doordrongen is; het uitzicht der dingen zien zij in een voor hen vreemde atmosfeer; ze staan alleen, zonder voeling met elkaar, ze leven in kringen, die hen omvatten met hun sympathie en hen geestelijk bevruchten, en zie: ondanks dit alles, blijven zij, zuiver en vast, zichzelf. In het werk dat zij nu leveren, komen krachtig naar voren de traditioneele hebbelijkheden der kunst van onze streken, zooals zij zich eens allerduidelijkst geopenbaard hadden gedurende de beide hoofdtijdperken van de oude Vlaamsche school, en na een lang tijdperk van depressie weer te voorschijn gekomen waren in de moderne kunst van ons land.

Achteraf beschouwd moet het ons geenszins verbazen, dat onze artisten ten slotte zichzelf getrouw blijven, te midden van de vreemde

bekoring en beïnvloeding. Hun eigen aard had zich in de laatste jaren te stevig in hen vastgezet dan dat hij niet zou bestand wezen tegen deze beproeving. Wanneer men eens nauwkeurig de geschiedenis zal opmaken van de herleving der kunst in het jonge België, dan zal menig vreemdeling verwonderd opkijken, als hij ziet hoe dit kleine landje een centrum is geweest van kunstrijk wereldverkeer en hoe er aan elk nieuw streven in het buitenland een geestdriftig onthaal te beurt viel. Het kan eenigszins paradoxaal lijken, doch na overleg zal men 't grif toegeven: die geweldige beïnvloeding van buiten bracht de kunstenaars in ons land ertoe het nationale in zichzelf op te halen. Ze deden dit allerminst met bewust opzet. Ze voelden zich wankelen te midden van de dwarreling der onderscheidene stroomingen, en waren genoopt te grijpen naar een houvast. Dit zochten zij in zichzelf, in den eenvoud, de oprechtheid, het natuurlijke. En toen zij zichzelf teruggevonden hadden en zich eerlijk in hun kunst gaven, waren zij, daardoor zelf, ook nationaler geworden en sloten zij, onbewust zelfs, met hun vernieuwd inzicht en hun moderne werkwijze weer aan bij de aloude traditie.

Ook het werk, in vreemde omgeving voortgebracht, komt weer ontegensprekelijk bewijzen, dat er in ons artistengeslacht nog iets stevigs vastzit van den eigen volksaard, die, eeuwen her, gevormd is door klimaat, levenswijze en historie en die zich nooit geheel verloochenen kan. Voor zooverre wij 't in de huidige omstandigheden kunnen beoordeelen, heeft geen van onze reeds volwassen kunstenaars, die in het buitenland werken, iets verloren van den meest eigen karaktertrek van ons volk en onze kunst: de levensgulheid, die de hoofdeigenschap is van onze kunst door de eeuwen heen en van onze menschen maakt wat zij zijn en, naar wij hopen, zullen blijven. Zij kreeg haar hoogste uiting in de kunst van Jan van Eyck, van Peter Bruegel, van Peter Pauwel Rubens, en zóó diep zit deze kern van oude traditie in ons volk, dat geen eeuwenlange overheersching van vreemden, geen oorlogsrampspoed, geen armoe, geen ballingschap het ooit vermochten hem aan te tasten in den ondergrond van ons volksgemoed. Deze onverwoestbare levenskracht striemt als een voedende kracht door het temperament van onze kunstenaars, zij doorstuwt de welige sierlijkheid van hun gebouwen, zij zwelt in de haast materiëele densiteit van hun beelden, zij bloeit open in de volle kleurweelde van hun schilderijen en nog steeds is de klassieke leus om onzen meest eigenen kunstenaar, Rubens, de onuitgesproken leus van onze artisten: „mens sana in corpore sano", de gezonde geest in het gezond lichaam,



W. DEGOUVE DE NUNCQUES: Broek in Waterland.

de geestelijke emotie verwekt door de materiëele middelen, de evenwichtige harmonie tusschen de beide hoofdkrachten van het menschelijk wezen.

Het blijkt nu dat ook de voorbijgaande ramp van dezen oorlog haar stralende kracht niet vermocht te dooven. Die levensgulheid is het in de eerste plaats, waardoor het werk van de talrijke uitgewekene Belgische kunstenaars zich onderscheidt van dat der artisten van het land, waarin zij nu sedert maanden en maanden aan het werken zijn in dezelfde atmosfeer en omgeving.

Wanneer wij het Belgische werk, in Holland voortgebracht, vergelijken met dat van de Hollanders zelfs, valt ons al dadelijk op, hoe bij voorbeeld beeldhouwwerk als de *Volendammer* van George van Tongerloo een gedurfde frischheid heeft, die in Holland vreemd aandoet op dit gebied, en dat het Belgisch schilderwerk onderscheiden is van het Hollandsche, door dezelfde frischheid in zijn opvattingen en zijn technische eigenschappen. Het beste Hollandsche schilderwerk heeft een degelijkheid en een diepte, die wij ongaarne missen in vele Belgische kunstproducten. De Hollandsche geest werkt traag, hij dringt diep door, dikwijls tot het wezen der dingen en zijn volmaakste werk

is de vrucht van doordachte aanschouwing en aangehouden emotie, gepaard met ernstige technische eigenschappen, die den roem uitmaken van de Hollandsche schilderschool. De verhouding der meeste Belgische kunstenaars tot de werkelijkheid is beslist guller, zij is blijder, en — ik geef het toe — ook ietwat wispelturig. Zij reageeren sneller en met meer vurigheid op de indrukken der schoonheid, waar ze die ook ontdekken. Het zou de moeite loonen in dit opzicht een uitvoerige vergelijking in te stellen tusschen de kerkinterieurs van Bosboom en de zonniger en lossere kerkinterieurs, die Albert Geudens in Holland aan het schilderen is gegaan. René Bosiers, die heel wat verloren heeft aan zijn beminde Antwerpen, dat hij tot in zijn achtertuinen kende, zoekt hier stille bekoring in bruggetjes en ingangen van buitenhoven. Emmanuel Viérin kan uren onder de bekoring zitten van een hoekje weide met twee wilgeboomen en wat water op den voorgrond en dit schilderen met dezelfde innigheid als een ouden stadshoek, waarin het leven van tientallen geslachten is blijven hangen. Jan Gouweloos „maakt" hier, tot tijdpasseering, in het ballingschap, studies van een laantje, een dorpje, een huisje, waarvan blijkbaar de stille aanschouwing hem voor een tijdlang een gevoel van vredig genoegen verschaft. Willem Paerels zwelgt in de helle blijheid, die met het klaterend zonnelicht zijn zomerhuis binnenstroomt. Rodolf Wytsman, die tehuis zoo gewetensvol kon zinnen op het rhythme van het uitzicht der Maasvallei, als ze te droomen ligt in de ijle atmosfeer der morgenstonden, hij vervaardigt, als uit kortswijl, pochaden naar wat hem onder de oogen valt op zijn uitstapjes rondom Rotterdam en die de weelde moeten uiten van zijn schilderstemperament, telkens als zijn blik een glimp van schoonheid ontdekt, en dit is menigmaal. Niet minder geldt dit voor Mevrouw Juliette Wytsman, die hier haar gewetensvolle aanschouwing van dichtbije bloesems en stille plekjes vredig voortzetten kan.

Men kan de meening billijken, dat deze aantrekkelijke spontaniteit niet van dien aard is om de Belgische kunst waardevoller te maken. Dit is een gangbare meening in Holland. Men draagt er nog de heugenis van Spinoza, die, eenzaam in een verlaten hoek van het Amsterdamsch Ghetto, genoeg kracht van inspiratie bezat om het stoutmoedig systeem te ontwerpen van het deelnemen van zijn individualiteit aan de beweging der universeele transformatie. Men kent er ook een genie als Rembrandt, waarvan zelfs het eenvoudigste werk een beteekenis krijgt, die uitdeint verre buiten de omraming van de werkelijkheid, die hij voorstelt.

Het wil me echter voorkomen, dat de gulheid, waarmee vele Belgen zich verlustigen in den schoonen schijn der dingen, toch een belang-



GUSTAAF DE SMET: Dorp.

rijke waarde verleent aan hun schijnbaar gemakkelijk werk. Is het ons niet een verrijking van het leven, als zij ons door hun visie iets van zulk een opwekkende levensopvatting meedeelen kunnen? Met een open en gretig oog bekijken zij de dingen, ook in de grijze Hollandsche atmosfeer, die gezegd wordt de dingen inniger te omvatten en waziger te doen voorkomen. Die Hollandsche atmosfeer, ze verheldert de tonen in het werk van vele Belgen, ze wekt rozige tinten en paarse schaduwen zelfs in dat van sommigen onder hen. De kleuren beginnen er in te glanzen. Het wordt een helder geflonker. Het wordt een opene blijheid. En het licht, dat de Hollandsche kleinmeesters alleen in de binnenhuizen met breede vegen lieten binnenvallen, dat zien deze Belgen ook dansen langs de koele grachten en op de verweerde muren der Hollandsche straten.

Het kon aldus wel gebeuren, dat Belgische schilders een nieuwe conceptie aan het geven zijn van het Hollandsche landschap en het Hollandsch stedeschoon. Zou ooit een Nederlander den brink te Laren gezien hebben als Pol Dom dien zag, helder doortinteld van oranje

en blauwendig kleurenspel, als een kinderdroom? Hoe gutst de joligheid uit de Hollandsche stadsgezichten der Belgen, die Holland waarnemen met hun frissche oogen en lichte gemoed. Het zoo typisch Hollandsch *Delft* is voor Opsomer een Vlaamsch kleurvol Lier geworden, open en luchtig, ietwat luidruchtig zelfs in zijn tinten, ook op een sneeuwdag, zonder het letterkundig mysticisme, dat zijn begijnhofstad omvatte. Hoe weinig Hollandsch is de visie van zijn *Plein*, waarin de gemakkelijke bontheid der aanplakzuilen, der loopende menschen, der groote gele vlekken van de tramrijtuigen in zwoelheid openbloeit. En wij vinden dit alles niets gewaagds. Al evenmin als wij het roekeloos vinden van Marcel Guilbert, dat hij er geen twee maal over nadacht of hij, al dan niet, in Holland het deftige Lange Voorhout mocht schilderen zooals hij het met zijn eigen oogen zag van uit zijn bureelvenster, een verdieping hoog, met paarsen neerslag van schaduwen door de rosse herfstboomen heen. Wie het onderscheid tusschen de visie van de meeste Belgen en die der Hollanders haast proefondervindelijk wil vaststellen, plaatse in zijn verbeelding naast elkaar een Amsterdam van Breitner en de *Brug te Delft* van Victor Gilsoul, die op de Belgische tentoonstelling te Amsterdam hing. Het midden van dit laatste stuk, met de zware brug en de grauw-bruine huizen, is een brok Breitner van visie en behandeling. Maar zie verder hoe langs de beide hellingen van de brug een lichtgolf wegvloeit en hoe deze lichtgolf vreugde brengt op de huizen naar links en rechts; dit is wat spontane Belgische zon in het Hollandsch stadsbeeld. Er is in al zulk werk iets oerkrachtigs, dat den geur heeft van de versch-omwoelde aarde, en ook iets beminnelijk frisch. Telkens en telkens weer staan de meeste Belgen vóór de werkelijkheid met onbevangen geest en even opgetogen gemoed als het kind, dat voor het eerst met een vreemd ding in aanraking komt. Van de natuur kan geen van hen afwijken, en zij onder hen, die wars zijn van het weergeven van de werkelijkheid, kunnen haar nooit ontrouw worden: een gestyleerd stuk Hollandsch landschap of Hollandsch stedeschoon van William Degouve de Nuneques is heel wat minder afgetrokken en cerebraal doordacht dan een van Toorop's machtige fantasieën; en zelfs in het werk van Gustave de Smet, die met stevig modelé en zware kleurvlekken alleen het essentieele van het aanschouwde wil voorstellen, zit de werkelijkheid als het leven in een starend oog.

Ook de techniek van onze artisten heeft in het buitenland haar bijzonder eigen karakter behouden en iets bewaard van den veien grond van onze landouwen, als hij vast en vol ligt te doomen op de omgeploegde akkers. Velen ondergaan zóó krachtig de geestelijke vreugde



VALERIUS DE SAEDELEER: Morgen in de vallei, waar de nachtegaal zingt (Wales).
(Eigendom van den Heer Ernest Jones, Londen).

van het zien, dat hun drang om hun visie te veraanschouwelijken al gauw onweerstaanbaar wordt, en de blijdschap van het aanschouwen onmiddellijk overgaat in de blijdschap van het scheppen; zij werken onder de aandrift van de dadelijke bezieling en doen het met koortsigen ijver, om toch maar niet die oorspronkelijke edele drift te laten bekoelen. Dit geldt voor onze beeldhouwers en nog meer voor onze schilders. Deze laatste vinden er bijna een zinnelijk welbehagen in als zij de materie bezielen, de schilderij met haastige lijnen opbouwen, de vettige pâte met malsche penseelstreek laten vloeien, er op los borstelen met korte toetsen, wrijven, streelen, tot zij de kleurige stof gedwongen hebben te ademen in het lichaam der levende menschen, op het doek getooverd, en stevig te zijn of te vervloeien als de dingen in het zonnelicht: wat Victor Gilsoul, Frans Smeers, Gustave de Smet, Frits van den Bergh, Isidoor Opsomer, Emmanuel Viérin en wijlen Rik Wouters in dit opzicht in Nederland voortbrachten heeft heel wat Hollandsche schilders met waardeering naar hun werk doen staren.

Dit belustzijn op schoone uiterlijkheid zit de Belgische kunstenaars met de liefde voor het ambacht, in het bloed. Eens was de stage

inspanning om te geraken tot een werk van vaste techniek, dat stijgt in waarde naarmate het een rijkelijker uitzicht krijgt een gemeenschappelijke eigenschap der oude Nederlandsche schilderschool in de Hollandsche, Vlaamsche en Waalsche gewesten. Als nu, na een verderen gang der ontwikkeling, de Belgen den ernst en de degelijkheid der beste Hollanders moeten missen, bezitten ze toch de uitbundigheid van gesmijdige lijnenrhythmiek en van fleurige kleurigheid. Veel van hun werk lijkt op het eerste zicht wel wat gemakkelijk. Er zijn inderdaad schilders bij ons, wier durf tot roekeloosheid oversloeg, wier technisch kunnen tot gewone virtuositeit verleidde. Er zijn beeldhouwers, die geweldig willen aandoen en hun werk niet kunnen bezielen. Doch het echte Belgische kunstwerk, dat den schijn van eenvoud heeft als elk goed kunstproduct, zindert niet alleen van levensvibratie, maar ook van vormwelligheid, en vermag het daardoor langen tijd onze ziel onder zijn bekoring te houden.

Het werk van de Belgische kunstenaars, die in Engeland verblijf houden, blijkt al niet minder de uiting te wezen van een eigen zielegesteldheid en de specifieke hoedanigheden van de kunst onzer streken te bewaren. Dit is zóó waar dat een zinnend artist als Albert Baertsoen de *Theems bij Winter* schildert alsof 't een verwerkelijking was van een visie uit Gent, lang in zijn melancholisch wezen omgedragen — was het niet dat de zware Londensche fog, die over de donkere besneeuwde vrachtschuiten hangt, er voor den Belg een uitheemschen toon aan geeft. Dit is zóó waar dat zelfs een zoo vergeestelijkende kunstenaar als de beeldhouwer Victor Rousseau vrij genoeg bleef van allen invloed van zijn puriteinsche omgeving om in zijn jongste werk, door den kuischen schijn heen, het zinnelijk leven te laten smachten. Allen blijven zij aldus werken naar hun aard en trant. Jules de Bruycker's humor vindt zijn gading in de groezeling van verneukelde menschen bij de krottenwoningen te Londen en zijn lust naar de monumentale lijnenrhythmiek en versmoezelde lichtspeling, die hij in ons oude Gent nooit genoeg kon botvieren, weet hij genoegdoening te verschaffen in het eerbiedwaardige Oxford. De landschappen, die Valerius de Saedeleer en Gustaaf van de Woestijne schilderen in het land van Wales, onderscheiden zich noch in visie noch in factuur van hun werk in Vlaanderen; alleen wekt Wales met zijn heuvelruggen, waarboven mistwolken hangen, een ruiger en grootscher uitzicht van het landschap, dan het zachtgolvend akkerland van Vlaanderen aan deze schilders ooit te zien gaf. Gustaaf van de Woestijne gaat er daarenboven



JEAN DELVILLE: Portret van Mevr. M. D.

voort zijn typen te veralgemeenen, de werkelijkheid te vervormen tot symbolen en, waar hij portretteert, met kinderlijke belangstelling nadruk te leggen op elk detail. Emiel Claus bekijkt er de *Kew Gardens* en, van op zijn hoog atelier boven den Theems, den wisselenden aanblik der rivier, en ziet dat alles met dezelfde blijde oogen als waarmee hij zijn weiden en velden en de Leie vóór zijn deur te Astene aanschouwde.

Ook in Engeland is het opvallend, dat de meeste Belgische artisten de dingen toch weer anders waarnemen en doorvoelen dan de bewoners van het land en zelfs een eigenaardige, lichtende schoonheid ontdekken, waar de Engelschen die niet vermoeden. Uit het meest materiëele wordt de schoonheid naar voren gehaald, uit het plompe, het grove,

het gelijkmakende en mecanische, dat de moderne nijverheid bracht in het uitzicht der steden en landschappen. Albert Baertsoen en Pierre Paulus hebben beide krachtige evocaties gegeven van de bruggen in Londen en getoond hoe zelfs iets, dat, als een reusachtige spoorstaaf, het mooiste natuurbeeld verstoort, toch worden kan tot een ding van schoonheid. Komt hun de kracht daartoe geheel uit zichzelf? Uit de oorlogsmachine, die hen van alle zijden tegendreunt? Uit het magistrale voorbeeld, dat een Brangwyn en een Pennell hun in Engeland gaven? Men vergete hierbij niet dat Albert Baertsoen van de tragiek, die samengepakt ligt in zulke donkere gevaarten, al vóór den oorlog iets voorgevoeld heeft, toen hij in de Luiksche mijnstreken werkte en dat Pierre Paulus de uitbeelder was van het daverend geweld der werkhuizen in het „zwarte land". Opmerkelijk is vooral de zeer eigene Belgische visie in Pierre Paulus' *Cannon Street Station*, waarin een rechte metalen spoorbrug haar logheid uitrekt horizontaal over het doek heen. Hier alweer wordt de schoonheid gewekt door de bekoorlijke beweeglijkheid, de warme emotionaliteit en blijde kleurrijkheid, die het Belgisch open oog van den schilder heeft gewaar geworden in de uitrafelende dampen er rondom heen. Hoe echt Belgisch zijn ook die beweging en kleurvlekken en opdobberende stoomwolken in Blieck's *Londensche Brug* en die trillende zonnewarmte in de lucht en op de muren en die gedurfde vaandels in Waegemans' *Theems op een feestdag*. Ik kan hier alleen rechtstreeks oordeelen over het Engelsch werk, dat naar Holland overgekomen is, maar waag zeker niet te veel, als ik, op grond van de reproducties, die ik zag, beweer, dat veel ander Belgisch werk in Engeland voortgebracht dezelfde hoedanigheden heeft.

Een innovatie, en een belangrijke, valt echter al dadelijk te constateeren: in het werk van vele van onze schilders, die in Nederland en Engeland verblijf houden, is een waziger atmosfeer de dingen gaan omvatten, en hun een tintelende, parelende bekoring komen bijbrengen. Ik denk er niet aan deze atmosfeer te beschouwen als een nieuwe valeur in onze schilderkunst. Zij is ons reeds vertrouwd geworden in het werk van onze meest eerlijke schilders van zee- en stroomgezichten, Frans Hens, Richard Baseleer, en in dat van Emiel Claus en van hen, die er omheen staan. Ik wil het alleen als een winst voor onze kunst noteeren, dat nu zoovelen de dingen leeren zien in het afstompend waas van de vochtige lucht van Engeland en Holland. Het was ons een blijde verrassing op de tentoonstelling van Belgische kunst te Amsterdam de tooverachtige werking van het licht in de subtiele en

gediapreerde lucht te aanschouwen, waarin Pierre Paulus, Alexander Marcette, Maurice Wagemans, Blieck Engeland zagen en inzonderheid de mistige Theems, die voor de Belgen een stroom schijnt te zijn geworden van vloeiend, kleurvol lichtgespeel. Op dezelfde wijze verruimden en verrijkten anderen hun talent door het kijken en scheppen in de genacreerde atmosfeer van Holland. Er zijn er die zich hier bizonder aangetrokken voelen tot het koesterende genieten van de zinderende helderheid van al wat nabij is en van de fijne, grijze tonen der verten, en nu meer dan vroeger zoeken naar een algemeenen toonaard als Henri Cassiers dien alhier gevonden had: Pol Dom met zijn *Wevers* en zijn *Brink te Laren,* Emmanuel Viérin met zijn landschappen en den jongen veelbelovenden Jacques Bergmans met zijn *Vlissingen* zou ik ongaarne hierbij stilzwijgend voorbijgaan; en, waarachtig, er zijn er zelfs die al eens het ultra-Hollandsche te pakken kregen van het weiland en de zee met den wegdoezelenden horizon, waarachter de fantasie wegzweeft met de groote wolken mee. Ik verwijs hier slechts naar de landschappen en de marines van Jan Gouweloos, Victor Gilsoul, Pieter de Mets. Frans Smeers en Willem Paerels.



Wat ik hierboven betoogde betreffende het vasthouden der uitgewekene Belgische kunstenaars aan hun nationale hoedanigheden moet slechts gelden voor die artisten, wier personaliteit al geheel tot ontwikkeling gekomen is. Het spreekt vanzelf, dat nog niet geheel volwassene talenten moeite hebben om zich te midden van de velerlei invloeden in het buitenland zuiver uit te spreken. Men kon hierbij wijzen op werk van Maarten van der Loo, als de teekening *Hampton Court*, die noch Vlaamsch noch Engelsch van visie en gevoel is, op de doeken uit Zeeland van Jozef Posenaer, die al evenmin karakteristiek zijn. Men kon verder gaan en werk van reeds gevormden, van ouderen zelfs, aanhalen als afwijkingen van den algemeenen regel, dien ik meende te mogen formuleeren. Het kan inderdaad de vraag wezen of het recente werk van Jean Delville, voornamelijk zijn portretteering, vrij gebleven is van Engelschen invloed, en of Frits van den Bergh en inzonderheid Gustaaf de Smet niet te star gekeken hebben naar de kunst van Jan Sluyters uit den Staphorster tijd. Wie echter Jean Delville kent, weet dat de aristocratisch-puriteinsche geestesverhouding, die tot uiting komt in zijn specifiek Engelsch werk, al besloten lag in zijn vroeger werk van geestelijke dracht, en dat Frits van den Bergh

en Gustaaf de Smet slechts een nieuw stadium van hun evolutie doormaken, dat misschien al dicht bij den weg ligt, waarlangs deze ernstig zoekenden eenmaal zullen opgaan, erkend en bewonderd.

Dat de vele uitgewekenen onder onze kunstenaars ook in den vreemde, ook in deze tijden, waarin onze samenleving uit haar scharnieren losgerukt is en zooveel waarden onderste boven geworpen worden, hun scheppingskracht behouden hebben en de eigenheid en leefbaarheid van onze kunst opnieuw en krachtig geopenbaard hebben: het Belgisch vaderland zal er hun nooit genoeg dankbaar om kunnen wezen. De geest is sterker dan welke dommekracht ook. Wat onze kustenaars op hun wijze, in alle bescheidenheid, tot eigen opbeuring en uit loutere schoonheidsliefde, schiepen in de eenzaamheid van het ballingschap, blijkt aldus — naast den hardnekkigen weerstand van onze gewapende jeugd tegen den overweldiger — een voor eenieder vatbare getuigenis te wezen van de onverwoestbare levensvaardigheid en de innerlijke waarde van het volk, dat in België woont. Als dit werk ook een actueele beteekenis heeft buiten den kunstvorm om, dan kan het geen andere wezen dan deze: dat een volk, dat zulke kunstenaars voortbrengt, recht heeft op een zelfstandig bestaan en een eigen leven.

LEO VAN PUYVELDE.





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: LONDEN :-:



EXHIBITION OF BELGIAN ART ❧ DOWDESWELL GALLERIES ❧ MEI 1917. Een tentoonstelling, die haast nog belangrijker was dan die, welke enkele maanden geleden te Croydon werd gehouden. Dezelfde namen, werken van gelijke verdiensten. Ze was niet zoo schitterend; kenners vonden er niet de twee of drie verrassingen, welke het zout zijn van een tentoonstelling aan verschillende kunstenaars gewijd.

Alle deelnemers zijn Belgische schilders welke Engelsche dingen en Engelsche landschappen schilderen — behalve enkele uitzonderingen, als Alfred Delaunois, met een schoon „Kloosterland" vertegenwoordigd, en Ensor met bloemen, schoon als zonneschijn en optimistisch als het ontwaken van een schilder op een schoonen, zorgeloozen zomerdag. De beste onder de uitgeweken kunstenaars treffen we hier aan — enkele middelmatige, en geen slechte. Hebben deze niets ingezonden, of hebben de inrichters de inzendingen geschift?

De *Hoeve* van Valerius de Saedeleer — wij noemen alleen enkele der beste werken — is zoo bekoorlijk als een der gebouwtjes, die in een hoek van een schilderij van Brueghel zijn verscholen; een glacis dat de kuiltjes in het doek te nauwernood dekt — en dat is al; het werkje is in ongerepte frischheid uit 's schilders handen gekomen; niets zwaars, geen grove, onnoodige en onoogelijke verf. We merkten ook een majestatisch sneeuwlandschap van denzelfden schilder op.

Constant Permeke is de kleur ter dege meester — méer de aquarel dan wel de olieverf; maar alleen zijn *Landschap met Ruiter* ware voldoende om hem tot een buitengewoon schilder te stempelen.

Verschillende stukken van E. Claus — maar over dien meester spreken we elders. L. Frédéric en V. Gilsoul zijn goed vertegenwoordigd. Houdt het publiek nog steeds van portretten, zooals J. Rosier en A. Cluysenaer die schilderen?

Twee zonnestralen, wáár en eerlijk, van een naakte en naïeve eerlijkheid, door Jan de Clerck. En een aardige Wytsman.

Wij rangschikken onze indrukken niet — wij volgen de orde van het tentoongestelde.

Emile Motte stelt ons te leur, omdat de keuze zijner onderwerpen ons veroorlooft een geheel verschillende techniek te vergen. Er is tegenspraak tusschen zijne primitieve profielen, den droomerigen achtergrond en de forsche, stootende penseelstreek. Men verwacht altijd beters wanneer men de werken van dien overigens knappen schilder nadert.

Enkele stukken van Pierre Paulus. Aardige *Azalea's* van mej. Jenny Montigny, heerlijk, soepel, werkelijk *bloemen*, en tevens goed schilderwerk.

En de poëzie, ook hier, de schoonste kleurpoëzie vinden we in een aquarel van Emile Vloors. Een schilder kan zich buigen over een vlek blauws, zooals een jong meisje over de toekomst.

L. Reckelbus, heeft in een zijner doeken, zijn wat nuchtere techniek te zeer zichtbaar gelaten: het is een genot voor den kenner om de middelen van uitvoering, de wording van een werk na te sporen; een zekere inge-

togenheid van den schilder kan hier veel tot de bekoring van het kunstwerk bijdragen; toch is zijn *Landelijke woning* aantrekkelijk.

Twee gezichten van *St. Paul's* van J. Celos zijn beweeglijk van atmosfeer.

Goede stukjes van Ch. Mertens, vooral een pastel: een kamer in het belfort, „Bellropes".

Heel de weelde der schilderkunst, de schilderkunst als zoodanig, zooals we zouden zeggen de meubelmakerskunst als zoodanig — is besloten in het heldere werk van G. van de Woestijne Het is de hoogste uiting der concentratie in de techniek van den kunstenaar, die eerlijk is als een goede koning uit een sprookje. Schilders zullen zeggen dat het een wonder is.

Vermelden we nog het elegante beeldhouwwerk van Rousseau, heerlijke etsen van De Bruycker, teekeningen van Fabry en Tytgat.

J. D. B.



:-: ROTTERDAM :-:



UNSTZALEN UNGER EN VAN MENS, TEEKENINGEN VAN WILLEM ROELOFS. In de bovenzaaltjes van dit kunsthuis kan men de teekeningen vinden van den ouden Willem Roelofs.

In meer dan een opzicht is er wat deze schat van oorspronkelijke teekeningen betreft een vergelijking te maken met Gabriels teekeningen-nalatenschap. Beide meesters zijn uiterst uitvoerig te werk gegaan in hun krijt- en potloodontwerpen. Toch zijn reeds in de eerste aanzetten de verschillen te zien van opvatting en werktrant.

Gabriel is spits en geestig, Roelofs ziet in zijn teekeningen reeds den droom van zijn schilderijen, is daardoor breed in zijn voordracht, kleurrijk in zijn schaduwpartijen en gaat verder en verder in zijn teekeningen, zoodat allengs een schilderij in zwart en wit ontstaat.

In den hierboven genoemden kunsthandel is een verzameling teekeningen bijeen, die Roelofs als landschapschilder volkomen zouden vertegenwoordigen indien er allhans eenige belangrijke koeienstudies aan waren toegevoegd zooals hij er wel gemaakt heeft in den trant van de Haas: zware beesten statig stappend door hoog gras, onder een leigrauwen hemel, waartegen het licht van een witte huid sterk contrasteert. Het Hollandsche polderland, doch ook streken in 't Geldersche, rond Doesburg, vonden in hem een gevoelig vertolker. Zoowel het nuchtere doch zoo beteekenisvolle Hollandsche landschap als het weelderig Geldersche, gaf hij weer, ondergaand hun eigen karakter. Dat hij een blij wandelaar is geweest en een verheugd kunstenaar in de ontdekking van de schoonheid van zijn land, voelt men in 't nietigst krabbeltje, in de minutieuze sepiateekeningetjes, die open en luchtig als blijde notities zijn van grooter werk dat te doen stond.

ALBERTINE DRAAIJER-DE HAAS.



:-: UTRECHT :-:



ENTOONSTELLING VAN WERKEN DOOR FLORIS VERSTER, IN „VOOR DE KUNST", TE UTRECHT. Al zijn niet alle phasen van het talent van Verster even gunstig vertegenwoordigd, men kan toch zeggen, dat het oeuvre van den meester, als een geheel, te Utrecht, genoten kan worden. En ten opzichte van deze kunst is zulks een vereischte. Want al zal elk werk op zich zelf beschouwd vreugde geven, Verster leert men nooit uit het enkele kennen. Hij heeft met de besten gemeen, dat zijn waarneming van de dingen zeer veranderlijk is, dat hij altijd nieuw blijft. Zijn talent leeft, nooit verstart het in gewoonte. Aldus roepen elkaar in dat leven alle oogenblikken, steunen elkaar alle uitingen. Hebben wij ons verlustigd in de verschillende sensaties welke zijn stillevens, want daaruit spreekt toch wel zijn kracht, bij ons opwekken en komen wij tot herinnering, dan doemt er een beeld van ijlere, van meer geestelijke schoonheid voor ons op, een beeld in beweging dat nooit op een doek zou zijn te brengen, waarin beurtelings de scheppingen

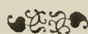
van den schilder verschijnen en zich weer oplossen en dat het „worden" van zijn willen en kunnen beteekent.

Is men in staat zich van het enkele schilderij los te maken, dan ziet men waarlijk, in het toch zuiver Hollandsch talent van Floris Verster, in den breede gespiegeld een wereldgebeuren van een halve eeuw.

Verster begint van de dingen impressies te geven in de gedempte, omsluierde kleuren en tonen waarin de meesters van het Fransche réveil werkten en waarin wij hebben leeren kijken door de schilders der Haagsche school. Vóór hij zijn weg vond in de groote bloemstukken met anemonen, die wij op deze tentoonstelling vinden, maakte hij landschappen die zich nog door niets eigens onderscheidden. Plotseling verheldert zich dan zijn blik, schaduwen verdwijnen als optrekkende nevels, en hij ziet bijna uitsluitend het wezen der dingen in de zuiverheid van hun kleur. De vormen vervagen zich en met hetgeen voor hem de schoonheid is, met de heerlijkheid van de kleuren, componeert hij zijn schilderijen. Om een woord van den allerlaatsten tijd te gebruiken, hij wordt van impressionist expressionist. De cinerarias en het flesschen stilleven, beide van 92, zijn mooie voorbeelden van dit streven, maar hij heeft nog veel meer in dien geest gewerkt en het is misschien het zwak van de tentoonstelling dat deze periode, waarin toch Verster zijn belangrijkste evolutie onderging, niet vollediger is vertegenwoordigd. Hij toont zich als iemand die vóórvoelt waartoe het picturaal genie van den tijd eenmaal zal komen, maar die de uiterste consequenties van zijn visie nog niet aandurft; geheel los van den vorm kan hij nog niet komen, hij wankelt en zoekt na eenigen tijd zelfs, door zijn krijtteekeningen, stevigheid aan de uitbeelding der dingen te geven. Dat moge hem echter afvoeren van het expressionisme, zoodat zijn werk nooit meer zoo zuiver zal willen reiken naar het schoone buiten stof en vorm, voor goed is hij genezen van de zwarte schaduwen die de éénheid der compositie verscheuren. In het mooie stukje van 1901, het soyapotje, met flesschen, komt de materie alweer meer tot haar recht. Zoo ook in de bokkingen op tinnen schotel, en in zijn beide stillevens van tinnen kannetjes schijnt hij zich zelfs bewust geworden te zijn van het gevaar door de abstractie in het onwezenlijke te vervallen. Met bijna eenzijdige overgegevenheid ziet hij dan alleenlijk de stof.

Na die realistische bemoeiïngen heeft hij nu alles in zijn macht. Wat hij daarna maakt, bewijst een gelijkelijk voelen voor kleurenpracht, vorm en materie, voelen dat nu eens hartstochtelijk is, dan weer meer overwogen, maar altijd parafraseert op een zelfde overtuigde, zeer substantieele visie. Toch is hij blijkbaar ook hierin nog tot nader inkeer gekomen en de man die eerder dan iemand anders zich althans van het probleem van het expressionisme bewust geweest is, schijnt nu den weg te wijzen aan eene reactie die wederom alle eigenschappen der dingen zal laten gelden, als onontkomelijke gegevens tot het kennen en genieten, die echter als het schoone door de kunst te verwezenlijken, niet meer de substantie zal stellen maar de relatie, of het contrast der dingen onderling. In de drie schilderijen, de laatste in dagteekening van de tentoonstelling, is het schoone niet gegeven in het kristallen voorwerp, of in de rozen, of in den hulst, of in het linnen servet, maar in datgeen wat die voorwerpen tot eene éénheid bindt, in hun wezenlijk verschil dat naar waarheid hunne onderlinge afhankelijkheid uitmaakt. Hier heeft de kunstenaar getracht ons de schoonheid mede te deelen welke hem heeft bemachtigd toen hij eene nieuwe gewaarwording onderging, die van de functie der dingen.

A. PIT.



STERFGEVALLEN

KO DONCKER. †

„If humour, wit and honesty could save
The humorous, witty, honest from the grave,
The grave had not so soon his tenant found
Whom honesty, and wit and humour crowned."
(STEPHEN DUCK.)



R is een gezegde van Engelschen oorsprong, dat luidt: „It is so easy to be witty and wicked, and so hard to be witty and wise" en dit is wel ten volle toepasselijk op den te vroeg verscheiden kunstenaar Ko Doncker. Wat vooral een treffend kenmerk van zijn werk mag worden genoemd is wel, dat hij wist te vermaken en geestig kon zijn, zonder persoonlijk te worden. Zoo was dus zijn humor nimmer kwetsend en waar het gevoel voor humor juist voor den ernstiggeaarden Hollander een zeldzaam bezit schijnt te zijn, daar kon het niet anders of Doncker zou in de vaderlandsche kunst een zeer eigen, een zeer bizondere plaats innemen. Naast den met zijne illustratie's voor eigen proza der „Prikkel-Idyllen", zoo fijn-vermakelijken Cornelis Veth, zou ik niemand kunnen noemen, die ook maar in de verte den uitnemenden Doncker nabij komt. Het gevoel voor humor en het caricaturistische zien is vooral *een aanvoelen van vermakelijke verhoudingen in woord en wezen* en waar nu bij dezen teekenaar dit gevoel in zoo sterke mate levend was, daar kon het niet anders dan tot ondertoon worden van heel zijn werk, dat in meer dan één opzicht opmerkelijk bleek. Want niet waar, hoe moeilijk is het „to be witty and wise" en ook in dit opzicht heeft Doncker getoond een uiterst goeden smaak te bezitten. Mogelijk werd hij wel het meest gewaardeerd in zijn schimmen-spelen, waarvoor hij naast de uit carton gesneden figuren ook de allergrappigste teksten maakte. Minder door de massa begrepen zijn de Shakespeare-parodieën, doch waar hij een overwegend succes mee oogstte, dat waren vooral de geïllustreerde spreekwoorden. Dat was een vondst waar hij zijn hart aan kon ophalen en daarmede heeft hij zelfs den meest verstokten Nurks een glimlach ontstolen. Zijn werk is altijd te herkennen aan een wonderlijken draai en strakke stift-voering, een veelal magere maar zeer karakter volle lijn, welke hij uit zijn vroeger patroon-teekenen heeft gehouden en ook daarin is het eigen in de beste beteekenis. De kunstenaars gaan, hun werk blijft, dat is „hart's testament". Op de lei naast de deur van zijn kluizenaars-huisje aan het Spaarne stond op den stervens-dag van Doncker gegriffeld: „Ik kom dadelijk terug..." Grooter eer kan ik hem niet geven dan door te getuigen: dat de ledige plaats welke hij open laat voorzeker niet licht zal worden vervuld. *Zulk een zeldzaam teekenaar met zulk een zuiver zicht op de zonnige zijde van het wijde Leven komt in Holland niet licht terug.*

OTTO VAN TUSSENBROEK.





TENTOONSTELLING VAN BINNENHUISKUNST



Is het toch niet kenmerkend voor den Franschen geest, dat het hoofd van den Staat — in dézen tijd! — een rede houdt over de waarde van het Boek in Frankrijk; — rede, die Reuter belangrijk genoeg acht om hem over de wereld van geallieerden en neutralen rond te seinen — en waarin President Poincaré de uitspraak van Nietzsche overneemt: „beschaving is eenheid van artistieken stijl in alle uitingen van het leven?"

In dezen tijd! — waarvan de stap der millioenen geofferde jonge mannen naar de loopgraven het rhythme aangeeft in een steeds beklemmender tempo, — waarvan de kanonnen de minuten tellen, onverbiddelijk ook voor de stijleenheden dier trouwe monumenten, uit gelukkige perioden van vrede-door-tezamen-gelooven overgebleven, die immers tot ruïnes en puinhoopen worden verwoest om vrij baan te maken voor de granaten.

Dat beminnelijk Fransche optimisme, dat ook nú nog blijft getuigen van zijn onwankelbaar vertrouwen op de overwinning van de Schoonheid, van een beschaving, die eenheid van levensstijl is. Terwijl er meer en meer een moeë weifelmoedigheid zinkt in de menschheid, een scepticisme, uit de oorlogsdébâcle van zóó veel wel nader gewaande idealen ontstaan, — óók in ons neutrale landje, waar, in den laaien gloed van den Europeeschen brand, het geestelijke leven nu en dan wel schijnt uit te smeulen onder den domper van die neutraliteitsnoodzakelijkheid en de materieele zorgen voor het dagelijksche levensonderhoud . . .

En toch, toch zijn er teekenen, die dit geloof in de ideëeler instincten van de menschen — waaruit immers ten slotte het tot beschaving gestyleerde leven van geluk voort moet komen — schijnen te willen bevestigen.

TENTOONSTELLING VAN BINNENHUISKUNST

De voorjaars-omwenteling in 't oude, zoo geheimzinnig oer-machtige Tsarenrijk heeft de nieuwe lente, aera van jongen bloei ingeluid, die vol is en zwoel van ontroerende beloften. Een verlokkend en verteederend lichter-worden als in den dageraad over dit wereldrijk van nog grootendeels onontgonnen, donker barbaarsche krachten, die nu beloven te zullen gedijen en ontkiemen onder de zon van waarachtige beschaving tot een rijken oogst van schoone blijheid, — dat is: tot eenheid van stijl in alle uitingen van het leven.

* * *

Het avondblad, met dit telegram van Poincaré's-rede, juist binnengebracht toen ik u wilde gaan schrijven over de tentoonstelling van binnenhuiskunst, waarvan wij hier in Rotterdam den primeur gehad hebben op haar ommegang door het land, — het bracht mij onwillekeurig tot deze gedachten van de inleiding, die inderdaad minder ver afdwaalt van dit toch wel bescheiden geval dan aanvankelijk mag schijnen.

Deze eenvoudige tentoonstelling van wèl overwogen huiselijkheid is volstrekt niet wat men een openbaring noemt, noch een manifestatie, die een periode in de kunst kenmerkt. Enkele, ten deele jongere, artiesten hebben overleg gezocht om met hun moderne werk tot een zekere harmonie te geraken voor de inrichting van een trits kamers. Dit is hun bedoeling geweest, zonder meer. En de juistheid hiervan, op dit oogenblik, is practisch gebleken uit een ongekend druk bezoek van menschen uit allerlei kringen in de overwegend zakelijke, materialistische havenstad Rotterdam, waar geld-verdienen het parool is, en waar, door den oorlog, dan ook veel geld verdiend *is*, en nog altijd wel wordt.

Deze belangstelling, juist hier, was opvallend. Want Rotterdam heeft, in tegenstelling met andere steden gedurende de periode van haar zóó snelle en verrijkende opkomst, nooit blijk gegeven van kunstzinnigheid, — zooals bijvoorbeeld Amsterdam in de gouden eeuw, zij het dan maar alleen uit verlangen van den zoo weelderig prospereerenden koopmansstand om hun weelderigheid te veruiterlijken, en het manifesteeren van hun rijkdom en hun aanzien in de wereld toe te vertrouwen aan dan ook de knapste kunstenaars van hun tijd: als de architecten geweest zijn, die de koopmanspaleizen aan de Amsterdamsche grachten, die het trotsche stadhuis op den Dam gebouwd hebben; de schilders, die hen en de leden van hun gezin conterfeitten; de decorateurs en beeldhouwers, die hun statige portalen en gangen en hun deftige zalen

versierden; de meubelmakers, de kunstdrijvers, de wevers der pompeuse stoffen, de plateel- en aardewerk-bakkers, die te zamen hun binnenhuizen inrichtten tot een voorname, en harmonische statie, waarvan onze musea nog altijd getuigen voor de heele in kunst belangstellende wereld.

Aan Rotterdam, dat voorzichtig-behoudend is en dus wars van alle moderniteit, voor zoover die niet zijn voorbeeldige havens utiliseert, zijn alle uitingen van zich verjongend streven, zoowel op sociaal- als op kunstgebied, schier ongemerkt voorbijgegaan. Een geest van burgerlijk en wat verstard conservatisme in eigen stugge kracht, — van verzet tegen en zelfgenoegzaam negeeren van de vernieuwende stroomingen, die zich symboliseert in den bouw van het Stadhuis, en wat daar nu telkens weer voor geschonken wordt aan versierings-deelen door verschillende groepen van de burgerij. — En hier schikt men zich in, neemt men genoegen mee, vindt men voldoening in, uit een eigenaardig begrip van overgeërfden, volgzamen burgerzin, waar dan ook geen woord van openlijke critiek, laat staan van protest, uit opkomt in de stad-zelve. — 't Gaat ons immers goed zooals 't gaat, en wij komen op de oud-beproefde wijze tot steeds bevredigender welstand. Daarom concentreeren wij al onze krachten en al onze aandacht op het vermeerderen van dezen welstand; — en wat daar buitenaf onrustig woelt in de centra van intellect, daar zullen wij wel zalig voor oppassen om er onze beproefde zakelijkheid door te laten verontrusten.

Toch, in het eindeloos samengestelde mengsel, dat de bevolking van een bloeiende groote havenstad is, met allerlei van elders ingevoerde elementen, leeft hier en daar een eenling, die zich wel eens vereenzaamd en onbehagelijk voelt temidden van het zoo eenzijdig Rotterdamsche materialisme. En nu is 't eigenaardig, dat dergelijke menschen met een andere, ideëelere levensbeschouwing, zoowel overtuigden als nog wat aarzelende zoekers, blijken veel talrijker te bestaan, in allerlei lagen van zoo'n samenleving verspreid, dan men oppervlakkig beschouwd zou durven hopen. En voor dezen is zoo'n bescheiden tentoonstelling een voldoening, een middel om wat bewuster te worden en propaganda te maken voor nieuwere denkbeelden, nieuwere opvattingen en toepassingen, waar de groote massa sceptisch, en eer nog vijandig door misverstand dan onverschillig tegenover staat.

Dit is het nuttige effect van zoo'n eenvoudige, maar wèl overwogen binnenhuis-tentoonstelling, juist in een stad als Rotterdam, omdat er uit blijkt, dat de nieuwe vormen heusch niet zoo obstinaat tegen de vleug ingaan, waarlijk niet angstwekkend de welbehagelijkheid dreigen

te revolutionneeren, — integendeel, harmonisch kunnen samengaan tot een omgeving van gezellige, veilige omslotenheid, waar 't óók voor een dan toch wèl in zaken met zijn tijd mee-jachtenden reeder, fabrikant of handelsman zeer rustig en aangenaam thuiskomen is. Maar dan in een sfeer, die zich logischer aanpast aan zijn beroepsleven, dat gebaseerd is op de allernieuwste techniek van graansilo's, kolentips en electrische kranen, — waar de Lodewijkstijlen, waar de futlooze, slenderstijl-Willem III even verbaasd en dus onvertrouwelijk tegen aan staan te staren als de stijllooze, zoetelijke stijlverhaspelingen en namaaksels uit de meeste modemeubelmagazijnen, die genegenheid, karakter en beginsel, en begrip van hun tijd en van aard en omgeving missen en dus verslappend inwerken op het thuis voor de zuiverst en innigste menschelijkheid van het gezinsleven.



De binnenhuiskunst heeft dus tot taak de omgeving te scheppen, waarin het gezin waardig en gelukkig vermag te leven. En deze taak schijnt wel mee de allerbelangrijkste, waarover kunstenaars kunnen denken en droomen en werken, omdat het gezin immers is de essence van de maatschappij, het heden en de toekomst, waarin alles vertrouwelijker en inniger aanwezig is, wat er gedacht wordt en doorvoeld en nagestreefd in de groote samenleving.

Doch hiermee is tevens aangegeven de verwarrende moeilijkheid voor de artiesten van onzen machtig roerenden tijd, om zich uit te spreken in stijl, in die eenheid van stijl, voor alle uitingen van het leven, die beschaving is. Want deze eenheid, de beschaving in hoogeren zin, missen wij immers volkomen in het tijdperk, waaraan de wereldoorlog voor altijd naam zal geven, — al schijnt 't dan aan de oosterkim over Europa te dagen. Een zoekende verwarring, een ontmoedigend vernielen van lang gekoesterde idealen, een streven hier en daar naar nieuwe waarheid, naar de nieuwe orde waartoe het maatschappelijk proces zich gistende en kokende voorzeker voltrekt... doch de groote gemeenschapsgedachte, het gemeenschappelijk beginsel omtrent schoonheid en geluk, het nieuwe geloof, wie vermag het uit den baaïerd nog te lezen?

Vandaar het nog altijd overheerschende sterk individualistische karakter in onze kunst; die onrust, die tot excessen leidt, de onzekerheid die aarzelend is in zijn vormen, verdoezelend zwak... Al stemt voorzeker de dramatische belangrijkheid van onzen tijd tot ernstig



MEVR. C. GIDDING: Geborduurd kussen.

overwegen en zich rekenschap geven. Al blijkt er meer en meer verzet onder de kunstenaars tegen wat Morris aanwees als „het terugkeeren tot het verleden, in plaats van het zoeken naar het licht der toekomst", — tegen het „negeeren van de continuïteit in de geschiedenis", — tegen „het hullen van de kunst in anderer afgedragen kleeren", en „het zetten van onze machine-slaven om den arbeid te verrichten van den vrijen middel-eeuwschen handwerksman of dien der overgangstijdperken, die immers zèlf kunstenaars waren."

* * *

Eenheid van stijl, dat is harmonie — de inrichters van de Tentoonstelling van binnenhuiskunst, die nu door ons land gaat, hebben er mede naar gezocht. En, allen leden van de V. A. N. K., die zij zijn, bewegen zij zich hierdoor in de richting, die het beginsel van hun verbond aangeeft, zooals ik het in het Januari-nummer van het Tijdschrift der Maatschappij van Nijverheid nog eens duidelijk geformuleerd vond: „Wat wij moeten hebben is de juiste en zuivere vormgeving der dingen, overeenkomstig hun aard en doel, in harmonie met de plaats die zij stoffelijk en geestelijk in het leven innemen. Deze eisch van zuivere vormgeving betreft alle gebruiksvoorwerpen, al onze practische

middelen en benoodigdheden. Hij wil zeggen: doelmatigheid en schoonheid in elk ding, van den spijker af tot de monumentale sier- en ambachtskunst toe." — En als een zeer bemoedigend verschijnsel wijst de ingewijde schrijver aan: „dat in de practijk op den duur ook deze *industrie* het wint, die gezonde kunst-eischen erkent."

* * *

Laat ik u nu in het licht van deze beschouwingen een en ander vertellen over het werk der kunstenaars, die te zamen deze trits van kamers inrichtten tot een aangenaam, modern interieur, om hun bedoelingen door den eigen arbeid te laten spreken voor het publiek.

Jaap Gidding, die vooral de decoratieve verzorging op zich nam, heeft hun namen vermeld op een affiche van wit en zwart met wat goud, dat als styleering van letterteekens tot een rustig en voornaam gecomponeerd ornament zeer zeker een aangename inleiding is. Het zwarte fond om de witte letters, het wit om de zwarte karakters geeft aan het streng omlijste vlak een rustig en uit de noodzakelijke vormen logisch voortgekomen verdeeling, die waarlijk decoratief is en van een markante, eigen fantasie, — al geldt als bezwaar, dat deze zoo ontstane ornamentiek in de vullingen van ivoorblank wit tegen 't mooie zwart, met even dat doffe goud, aan de duidelijkheid der letters zelve niet bevorderlijk is. Uit de gedistingeerde vlakvulling met letterbeelden is als van zelf een begeerlijk decoratief geval ontstaan, maar hierin spreekt niet aanstonds de mededeeling aan het publiek. — Doch een optimist verdedigde dit mijn bezwaar door te zeggen: een dergelijk plakkaat verlokt de menschen om er met des te meer aandacht voor te blijven staan lezen wat het te zeggen heeft!

De hoofdman in de groep is Cornelis van der Sluys, want zijn meubelen zijn het, waarvan het werk der anderen aanvulling vormt en versiering tot een prettig aaneengesloten, harmonisch interieur.

Van der Sluys is de ijverige propagandist voor de moderne ambachts- en nijverheidskunsten, waarvan hij welsprekend in woord en geschrift en toelichtingen bij lantaarnplaten van schoone voorbeelden onvermoeid de goede rechten bepleit. Terwijl hij zelf naarstig voortwerkt om in zijn eigen ontwerpen en werkstukken zijn bedoelingen vorm te geven — wat wel de beste propaganda is. Want niets is zoo opvoedend voor het publiek als hun de dingen-zelf te toonen.

Maar dit schijnt eenvoudiger dan het is. Want de artiesten zijn hierbij uitsluitend op zich zelf aangewezen. En dergelijke tentoonstellingen zijn heel moeilijk in elkaar te zetten. 't Kost oneindig veel

zorgen van voorbereiding, en het is duur. Dus, behalve het eigen werk, moeten zij er nog heel wat geld in steken — want van overheidswege wordt niets gedaan. Toch overweegt hier het algemeene belang om het publiek op te voeden in de nieuwe begrippen, om voorbeeld te geven aan de verwante industrieelen, aan den toekomstigen vakman, leerlingen van ambachts-, kunstnijverheidsscholen en academies. Want aan 't inrichten van een museum voor sier- en nijverheidskunst, evenzeer als van verzamelingen moderne schilderijen, schijnen staat of gemeenten nog lang niet toe.

Daarom ook meent de V. A. N. K. terecht, als er tentoongesteld wordt, dat dit zoo goed mogelijk moet wezen, en vrij van 't fabrikantendom, wiens macht door geld zoo vaak averechtsche propaganda maakt. De groote plannen voor een dergelijke Nederlandsche tentoonstelling te Parijs, die daarna in ons land zou komen, zijn op 't allerlaatst door den oorlog verstoord. Toen heeft het bestuur, om toch te blijven getuigen, de wenschelijkheid uitgesproken, dat leden of groepen van leden zouden exposeeren. Wij danken er de belangrijke tentoonstelling aan van Penaat in Amsterdam en nu ook deze expositie, ontstaan uit het plan van Van der Sluys en Gidding om een groepje te vormen, dat na heel veel moeite om deelnemers te krijgen, dan toch eindelijk verwezenlijkt is.

Met hen samen werkten mee: Mevrouw Midderigh-Bokhorst, Willem C. Brouwer en G. H. Lantman. En als aanvulling, omdat de aanstichters 't streven aardig vonden, werden daarbij geplaatst handwerken van de dames C. Gidding-Van Erp, Reesema en Nierstrasz, batiks — kleurecht geverfd, zuiver naar de techniek en wel bekoorlijk, zij 't nog niet zoo heel markant, geornamenteerd — van Jan B. Mulders. Waar dan bij staan, hier en daar verspreid, enkele sierdoosjes van Van Dulken; kleinkunst, spielerei, maar toch wel dingen met een charme, waaraan nu maar geen zware rationalistische eischen moeten worden gesteld, als je even aangenaam aangedaan wordt door zijn toepassing van allerlei fijnere houtsoorten, die niet in massieven vorm te verwerken zijn en alleen als fineer in den handel komen.

En wat de handwerken betreft: 't contrast tusschen de werkstukken van de dames Gidding ter eene en Reesema en Nierstrasz ter andere zijde, schijnt er vooral een van temperament en omgeving te wezen.

Mevrouw Gidding, die in haar Münchenschen tijd een gewaardeerde medewerkster van de Deutsche Werkstätte was, zet nu hier haar arbeid voort in licht en blijde, schier overmoedige kleurtegenstellingen, van een ongemeen joyeuse en warme kleurgevoeligheid, in de pikante



MEVR. B. MIDDERIGH—BOKHORST: Portret (waskrijtteekening).

en krachtige contouren van haar geestige ornamentiek. Het hier afgebeelde kussen van gestyleerde papavers in vlotte steken van zwarte wol op een romig witte stof met even een sterk rood aangezet, is een gelukkig voorbeeld van haar werk, dat ook reeds op een tentoonstelling in Den Haag om zijn nieuwheid van opvatting bijzonder werd opgemerkt. Daar naast zijn de dames Reesema en Nierstrasz de steeds welkome vervaardigsters van een naar het karakter wel zuiver Hollandsch, dat wil zeggen deftig ingetogen, rustig overwogen en gedempt kunstnaaldwerk, in een bewonderenswaardig geduldige techniek, en daardoor beminnelijk eenvoudig gebleven naar den ouden Hollandschen aard.

In dezen zin toonen die handwerken eenige verwantschap met wat mevrouw Midderigh-Bokhorst aanbracht als haar aandeel in de kamerversiering. Allereerst het decoratieve paneel „de Herfst” uit de serie „de Jaargetijden”, symboliseerend het vrouwenleven, en ontworpen



MEVR. B. MIDDERIGH—BOKHORST: „Herfst". Decoratieve schildering op eterniet.

om eenigerlei gemeenschapsgebouw voor vrouwen mee te tooien. De Herfst is de levensperiode der bezinning. De groote lijnen en vlakken drukken de rust uit van de vrouw, die na de volle levensvreugde te hebben genoten, nu de vrucht van haar leven in de hand houdt en zich afvraagt: wat heb ik aan blijvende waarde overgehouden? De zinnende expressie van het gelaat is hier gelukkig bereikt, en de strenge conceptie doet mee om de stemming van vredig mediteeren aan den beschouwer mee te deelen. — Het paneel, als schoorsteenstuk uitgevoerd, is met tempera op eterniet geschilderd, in een transparante verdunning, die het materiaal door laat schijnen, waardoor de stille kleuren hier en daar de bekoring krijgen van email, zooals het veronèse-groen in de hoekvullingen.

Twee jongemeisjes-portretten, met waskrijt geteekend, getuigen van een streven om door lijn en kleur het karakter van de uitgebeelden te beduiden, in de eigen sfeer daaromheen; — waarbij het decoratieve



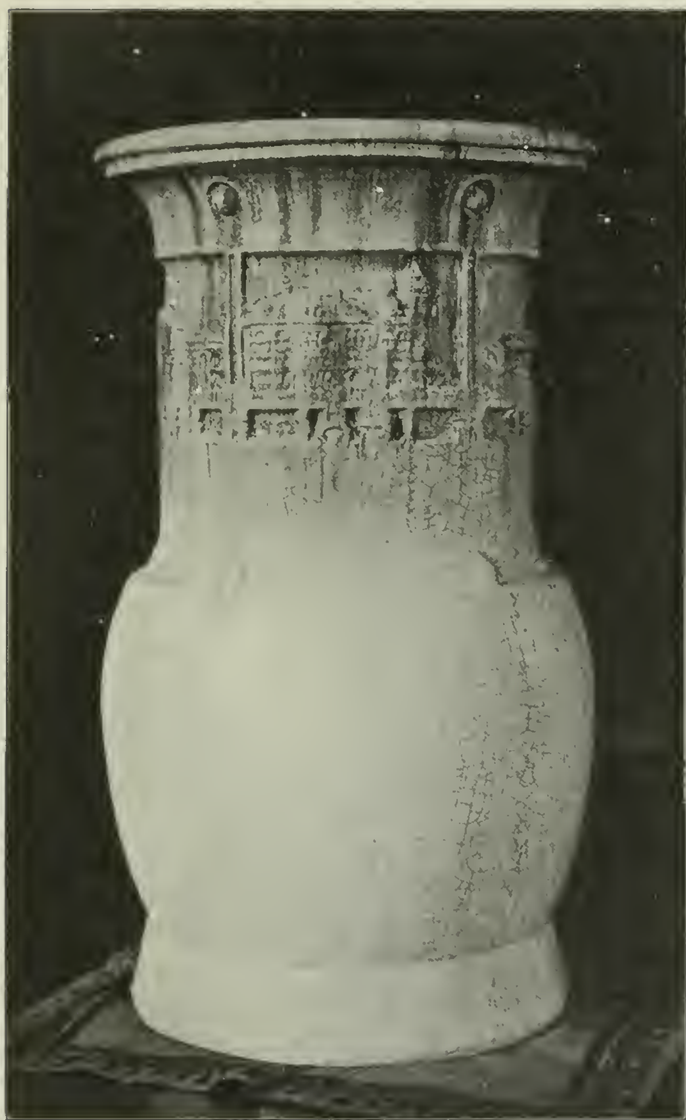
WILLEM C. BROUWER: Vaas.
JAN B. MULDERS: Batik.

element eerder dan picturale effecten naar voren komt. Voorts hangt hier van mevrouw Midderigh mede nog de driekleuren-litho Herfstmijmering, die als premieplaat voor de Maatschappij voor goede en goedkoope lectuur is verkozen; allemaal heel vriendelijk werk, — en dan zijn er kinderboeken met haar beminnelijke illustraties neergelegd, waarvan de banden en de typografische verzorging toch wel tè veel te wenschen overlaten om ze ten toon te stellen in dit moderne interieur.

En dan hebben we er, in de kamers met smaak geschikt, eenige Brouwers en drijverswerk van Lantman, dat wonder wel bij elkaar aanpast.

Willem Brouwer, onze innig Hollandsche pottenbakker met zijn ruige temperament, in wiens ontwikkelingsgang steeds meer die verruiming komt, die leidt tot ornamentaliteit, waarvan het „bouwbeeldwerk" de hoogste uiting is — hij is in dit opzicht op deze tentoonstelling feitelijk niet vertegenwoordigd. En toch zijn daar zeer goede dingen, al is en blijft het fayence, waarin het machtig monumentale, en de kleur-in-verhouding nu eenmaal moeilijk valt uit te drukken. Hoe vèr deze kunstenaar anderzijds toch ook afstaat van de neiging om te charmeeren. Want daar is zijn aard te heftig — en zooals hij zelf zegt: eer te „bokkig" voor. 't Zijn hevige emoties, die hij zoekt en wil geven.

't Best komt deze geaardheid hier uit in de vaas, die als jubileumsgeschenk aangeboden is aan den hoofdingenieur Heukelom. Een imposante vaas, stoer, en toch fijn van lijn, van profiel en silhouet. Krachtig, en tevens teer van kleur in het craquelé. Vaag in symbolische bedoeling, zonder hinderlijk naar voren brengen van de motieven. Want Brouwer's kunstbeginsel is immers, dat alle schoonheid abstractie moet wezen;



WILLEM C. BROUWER: Jubileumvaas.

moet voortkomen uit een verbeelding, die los is van de werkelijkheid, en zoo hoopt hij eenmaal met zijn werk beeldkunstig te worden. Wil hij in klei of eenig andere materie — liefst in zeer harde, goed-kleurige natuursteen — vorm-abstracties gaan geven, als hij zich vrij gewerkt heeft uit de jacht van zijn bedrijf...

Doch voorloopig zijn wij zeer tevreden met zijn fayencewerk, zooals het deze vertrekken versiert met kleine kamermonumentjes, die als zoodanig immers hun eigen bekoring hebben, samen met goede werkstukken der modernen, en daar meedoen om de sfeer in huis gezellig

te maken. Van die pullen en vazen, die vragen om er vrachten bloemen, liefst veldbloemen, in te „smijten”, dat hun kleuren volkomen samenstemmen met het karakter van den ongekunsteld uit de klei opgekomen pot. En zoo moet dat dan maar voor zich zelf spreken, pootig en joviaal, zonder fanfare, en zonder opzettelijkheid — want voor al dat angstvallig overwogene heeft deze forsche handwerker-in-de-klei nu eenmaal een grappigen afkeer.

Terwijl Lantman, in zijn ter tentoonstelling aanwezige heel eenvoudige drijverswerk — dat hij vaak opvoert tot veel precieuser dingen — eigenlijk zeer verwante beginselen uitspreekt, namelijk hoe er uit een vlak stuk metaal, zonder soldeeren of klinken, en enkel door slaan en drijven, kunstwerken zijn te maken. Voor ronde voorwerpen is deze techniek zelfs te vergelijken met het werk van den pottenbakker. Alleen gebeurt, wat deze met zijn handen doet, hier met hamers, waardoor dit werk veel meer tijd en moeite vereischt. Want elk zoo’n sierlijk vaasje of potje is eerst een vlak rond plaatje geweest, waaruit een schoteltje opgeklopt wordt, gestadig dieper tot den bekervorm, — en dan verder geslagen in de meer of minder gebogen ronding, die de kunstenaar er aan wenscht te geven. En wanneer ge nu nagaat, dat het voorwerp na iedere bewerking opnieuw dient gegloeid om ’t kneedbaar te maken voor de volgende behandeling, tot eindelijk de grondvorm bereikt is, en zuiver afgesteld, — dat het dan gevuld wordt met drijfpek voor de noodige vastheid om er de gedreven versiering in aan te brengen, waartoe de opgebrachte teekening ingeschrooid, dat is ingetikt wordt, en verder uitgevoerd met de hol- en bolponsen, — dan krijgt ge een klein denkbeeld van de zorgen en het geduld, waaruit deze sierlijke vaatwerken in hun simpele schoonheid ten slotte tevoorschijn komen, zonder eenig verlies aan materiaal — wijl de holle vormen aan de keerzijde immers hoog komen op te staan. — Maar ingewikkelde vormen vereischen nog veel meer inzicht en behendigheid. En nu is ’t merkwaardige, dat het groote publiek dit alles veel meer naar waarde schat, wanneer deze bijna volkomen gelijke techniek in zilver of goud toegepast is, dan in het sobere simpele koper, dat immers tòch onder Lantman’s werktuigen de zoo innige bekoring krijgt van een edel metaal.

Misschien komt het voort uit zijn oorspronkelijken aandrang om schilder te worden, dat hij in ’t algemeen niet houdt van gepoetste, glimmende dingen, en ’t liefst zijn werkstukken maar gaan laat zooals zij zelf willen. En in zijn eenvoud en zijn harmonische kleur past ’t dan ook overal aan, waar de goede smaak waakt over de schikking van het interieur, zooals op deze tentoonstelling van binnenhuiskunst.

Bovendien, in overleg met den binnenhuisarchitect, maakt deze metaaldrijver immers ook zuivere gebruiksvoorwerpen als lampen, kronen, klokken enzoovoort, die alle een zeer eigen karakter hebben, logisch voortgekomen uit het materiaal, zooals hij volkomen zelfstandig, zonder school of meester, dit leerde begrijpen en verwerken, naar zijn eigen gansch oorspronkelijke ontwerpen. Al is de invloed van de Oostersche kunsten, die Lantman zóó zeer bewondert, wel na te speuren in zijn versiering.



G. H. LANTMAN: Gedreven en geëmailleerde vaas.

Het begin van zijn motieven is dan ook de Indische granaatappel geweest, die hij door stileeren en combineeren bewerkte tot een ornamentiek, waaraan zijn latere werk behagelijk rijke uiting geeft. Daarbij legt hij dan zorgvuldig naar de kleuren uitgekozen steenen — de roode bloedkoraal en de groene malachiet — in opgesoldeerde bandjes of opgedreven holten van het metaal. En ook past hij verschillende wijzen van emailleeren, zoowel champ-levé, cloissoné en email-translucide als venster-email toe, 't zij doorschijnend of niet, voor 't aanbrengen van zijn ornament in die prachtige kleuren van verschillende metaaloxyden in verbinding met de glas- of porceleinstof, — wat wederom een uiterst minutieuse verscheidenheid van techniek vereischt, en onder meer een verhitting van het werkstuk tot soms negen honderd à duizend graden. — Hier is dus de eindeloos toegewijde handwerksman van vroeger tijden weer aan 't woord voor zijn nieuwe gedachten, waardoor dit werk, op de grens

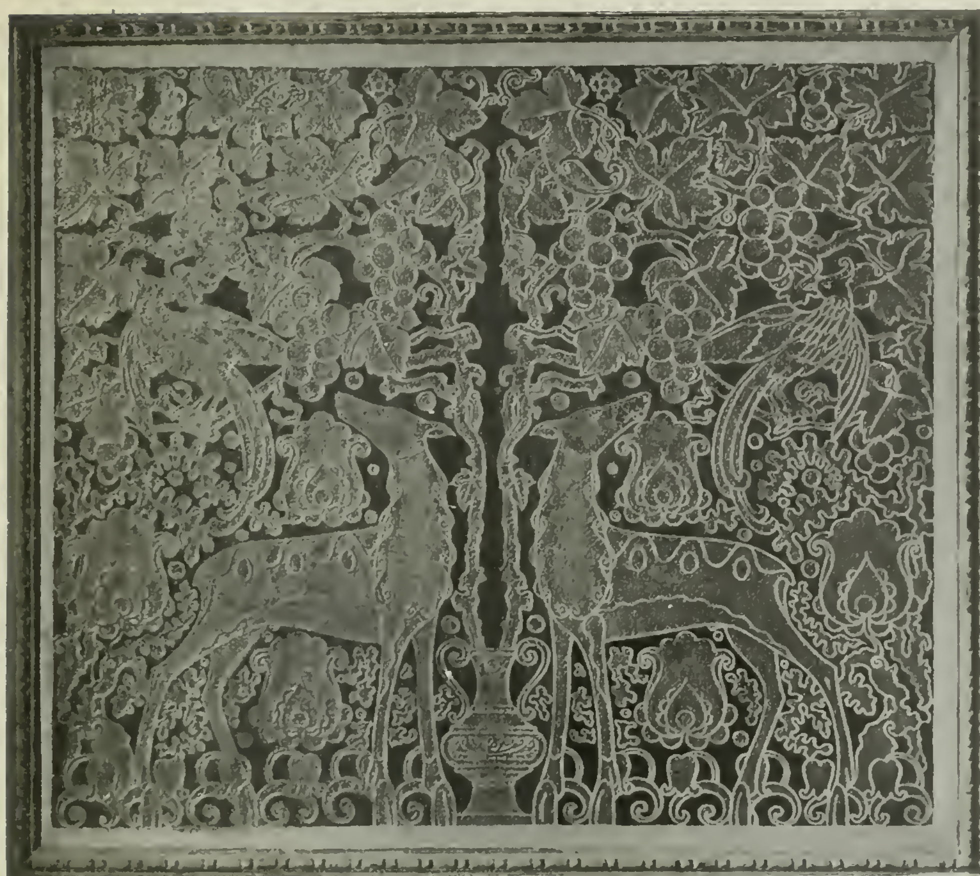
van twee werelden, past zoowel in een oude als in een moderne omgeving.

Het voornaamste deel der decoratieve wandversiering van deze drie vertrekken is toevertrouwd aan den zoo gretig ondernemenden Rotterdamschen schilder Jaap Gidding, die — zelf practisch werkende — in de zoo sterk kunstzinnige en schier uitbundig jubelende omgeving van de moderne Münchensche kunstenaarsbent een school meegemaakt heeft, waarvan de onschatbare voordeelen van durf, van schrappe techniek en vrijmoedige vorm- en kleurmanifestatie hem bijgebleven zijn in zijn werk, — naast de bezwaren van een voor onze aan tonigheid en vervloeiing nu eenmaal verwende oogen wel eens wat abrubte conceptie en tegenstelling, bij een naar onzen aard soms wat al te vlotte wijze van doen, die de Hollandsche overwogenheid mist.

Met dit al een energie en een zoeken naar uiting voor zijn steeds dringende volheid, die wel volkomen modern is en opmerkelijk temidden van zooveel theoretiseerende en synthetiseerende weifelmoedigheid, waaruit te zelden waarlijk belangrijke kunstwerken voortkomen.

Hier tegenover is Gidding man van de daad, spontaan, met een onmiskenbaar veelzijdig talent, dat zich dan ook maar zonder aarzelen laat gaan zooals het komt in schilderijen en teekeningen en ornament, op doek, op papier, direct op plafonds en muren, op eterniet, of in glas-in-lood, met een verrassende productiviteit, waaruit een enkele maal dus ook wel eens wat oppervlakkig en onvoldragen werk de wereld ingaat. Om dezen schilder ten volle te waardeeren, zou men eigenlijk in de gelegenheid moeten zijn, vooral zijn meest breed geborstelde en vaak verwonderlijk raak in actie gezette eerste aanzetten te zien, zooals ze er, versch uit de opwelling bij hem uitspuiten, tot vaak bronstig-weelderige verbeeldingen van boomen en bloemen, van naakt, van reeë diergestalten in drieste kleuren, in zware contouren, waar middenin dan op zijn atelier onverwachts de blanke rust treft van een stilleven of 'n enkele bloeiende plant in 't ongerepte ochtendlicht, tot teerheid en distinctie verinnigd, — naast opeens weer schier ongevoelige en onevenwichtige dingen.

Maar 't kenmerkende van al dit werk, — hoe ook ontstaan en op welke wijze uitgevoerd, — is, dat 't steeds weer wordt een decoratieve compositie, die min of meer ornamentaal een afgesloten vlak volkomen vult. Want de decorateur in dezen schilder komt onweerstaanbaar altijd, zij 't onbewust, tot overheersching. En dit is zijn goed recht, want hierheen gaat Giddings gelukkige aanleg, — toch wel volkomen



JAAP GIDDING: Geëtst elerniet.

in overeenstemming met wat het moderne inzicht van den schilder bij voorkeur verlangt. En dit opent hem tevens eindelooze mogelijkheden voor de toepassing van zijn werk.

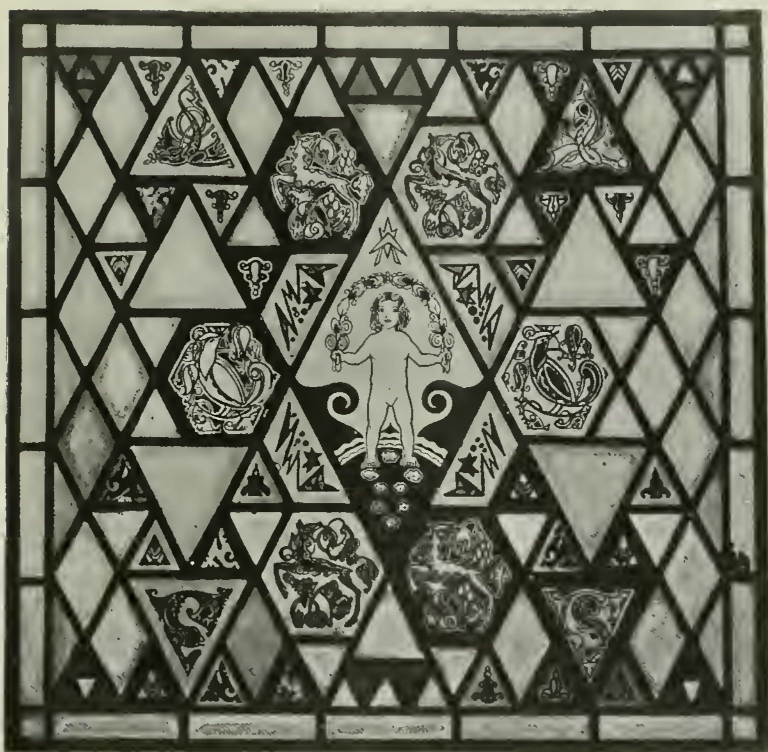
Waaraan dan weer 't bezwaar is verbonden, dat deze toepassingen van den decoratieven kunstenaar logisch afhankelijk zijn van de opdrachten, die men hem gelieft te geven. En hierin is Jaap Gidding geenszins misdeeld, want van alle kanten komen de bestellingen, — vooral nu weer na deze tentoonstelling. — Terwijl het werk hier, juist omdat het niet in opdracht gemaakt werd, uiteraard in de conceptie het doel miste van te moeten aansluiten bij een bepaalde omgeving, die dan bovendien voor den decoratieven arbeid in den regel ruimer is dan het interieur van een gewone kamer, terwijl grootere afstand aan de beschouwing ten goede komt. In deze omstandigheid geeft dan het ovaal om zijn besloten vorm nog het beste kader aan voor dergelijk werk, en in de tusschenkamer, die, ook wat de meubileering in een



JAAP GIDDING: Geëtst eterniet.

glanzig kanarigeel betrof, van een wat frivoler en blijder stemming was dan de hoofdvertrekken, voldeed daarom wellicht des te gelukkiger die bloemverbeelding van innig warm doorzonden fantastischen bloei.

Over het algemeen blijkt een streven te overwegen naar vereenvoudiging van de motieven door styleering. Gidding heeft bijvoorbeeld blijkbaar een groote genegenheid voor de ranke en fiere gestalte van het hert; maar hij geeft er niet de natuurgetrouwe afbeelding, en enkel de synthese van; zoo schildert hij, eer dan een bepaald soort van bloemen, het begrip bloemen, als weelde, als kleur. En het sterkst komt deze bedoeling wel uit in de styleering van zijn naaktfiguren, waarbij door de indeeling van 't vlak, 't over en weer verdeelen van de lijnverhoudingen, naar evenwicht is gezocht, — zij 't niet steeds op gelukkige wijze bereikt. Zoo hangt er een schoorsteenstuk in de voorkamer, waarvan de indrukken, die een pagegaai in de zon op hem maakten, geheel teruggebracht zijn tot rijkdom van kleur en eenvoudige, sierlijke lijnen, op een zilveren fond. En zijn knapste styleering, tot rustige voornaamheid van decoratieve compositie geworden, is wel het hertenpaneel naast het raam, in mat goud op eterniet.

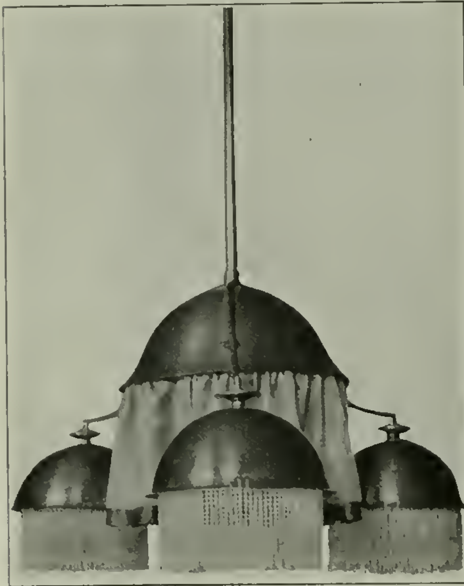


JAAP GIDDING: Gebrand glas in lood.

In de eterniet-platen toch heeft Gidding een zeer begeerlijk materiaal gevonden. Ruig en hard als 't is, vraagt het om een zeer eigen toepassing, en het etsen scheen hem hiertoe zuiver geëigend, wat hij dan verrijkt door vergulden en invullingen met een of meer kleuren. Daarbij zijn deze paneelen aangewezen voor aanpassing bij de architectuur, ook in betimmeringen, plafondbedekking enzoovoort, omdat ze lichter zijn dan hout en vrijwel onbrandbaar. En dan vraagt dit harde materiaal als vanzelf om beperking in het ornament, om streng decoratieve motieven, waarbij reeds het reliëf een natuurlijke lichtwerking geeft, die in geen schilderwerk te bereiken is.

Voorts hing er aan de vensters ook nog zijn glas in lood, waarvan de bedoeling om zooveel mogelijk het materiaal als zoodanig te gebruiken, zijn vakkennis laat spreken. 't Zuivere glas, de zoo zuiver en eenvoudig mogelijk toegepaste kleuren, eischen van zelf gebondenheid, waarbij technisch het vormgeven grootendeels afhangt van de practische uitvoerbaarheid. De loodlijnen, als contouren gebruikt, vragen logisch om strenge styleering. En zoo vraagt de makelij steeds weer om vereenvoudiging, — zoowel van het ontwerp als van de te snijden

stukken glas. — Gidding verstaat het, zij het nog niet steeds even rustig harmonisch, om zijn decoratieve verbeeldingen uit te drukken in 't wijdsche materiaal van glas in lood, en soms bereikt hij hierbij gelukkige expressie, en weelderigheid van kleur. Al heeft deze herlevende kunst dan ook nog geenszins den schoonen luister bereikt van de Romaansche en Gothische voorbeelden.



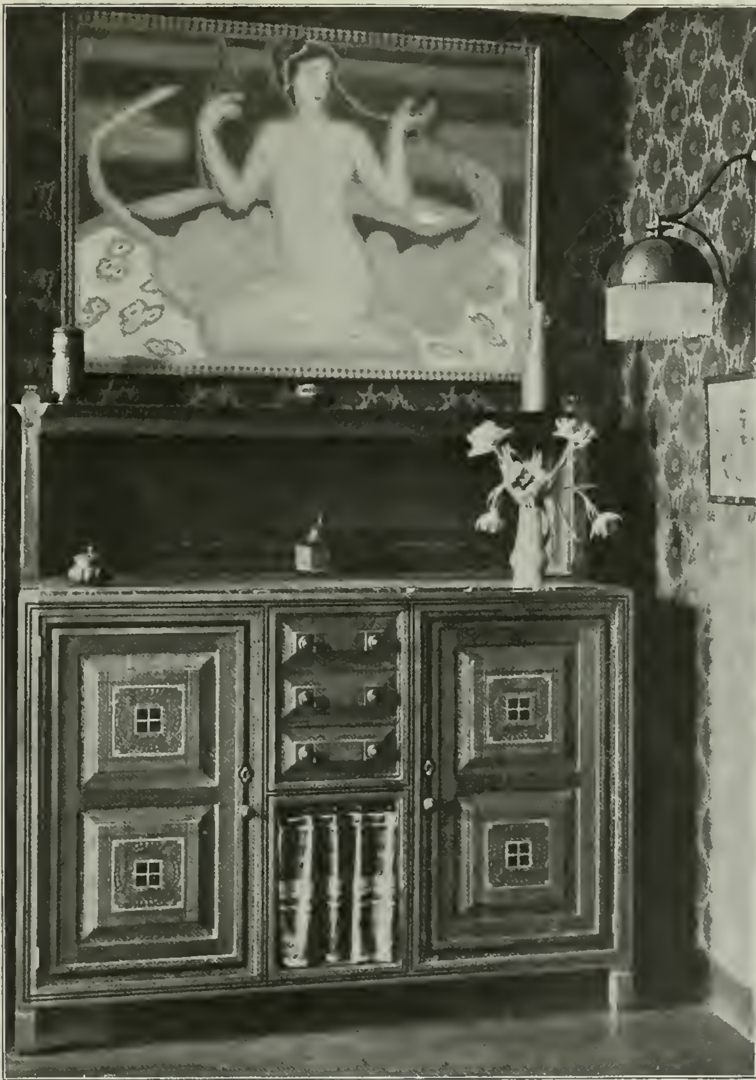
CORN. VAN DER SLUYS: Electrische lamp.

En nu — tot slot — de meubelen van Cornelis van der Sluys, de hoofdmotieven van het interieur, die al deze uitingen van binnenhuiskunst moeten verbinden tot een harmonisch gezellig geheel. Met grooten ernst heeft hij zich ingeleefd in deze taak, waarvan uiteraard de utiliteit hoofdzaak moet wezen, bij zoo velerlei technische en ideëele overwegingen, die het maken van een practisch en gemakkelijk bruikbaar, zuiver vervaardigd, aangenaam meubel in de sfeer van het huis vereischen.

Een voor- en achterkamer, met zoo'n meestal vrijwel overbodige, vervelende tusschenkamer, van een heerenhuis aan den Schiedamschesingel vormden de ruimte voor de tentoonstelling. Van die alcoof is op een genoeglijke wijze gebruik gemaakt om er iets als een hal van in te richten, waar de kanariegeel gelakte meubels van een zelfde, min of meer frivool sentiment waren als de decoratieve paneelen, die te zamen een warm lichte stemming gaven. Deze meubelen hadden hierin wel iets zeer behagelijk eigens.

Dan stond er in de achterkamer een mahonie bureau met schrijfstoel, modern van opbouw, gevoelig gemaakt en door de fijne rondingen een tastbaar genoegen, om eens met de hand langs te streelen. En om ook voor menschen met bescheiden beurzen wat te doen, had Van der Sluys hier goedkoope meubels bij gezet, eenvoudig van conceptie, van goed materiaal, in de hoofdvormen en proporties zuiver verantwoord, sober, met de rondingen en gevoelige kantjes, waar het pas heeft.

Maar hoofdzaak voor de meubileering was de voorkamer. Van der Sluys zelf beschouwt deze meubelen als de culminatie van zijn werk in de laatste jaren, en als zoodanig is het interessant ze te vergelijken



CORN. VAN DER SLUYS: Buffet.
JAAP GIDDING: Decoratief paneel.

met de aanwezige foto's van wat hij in vroeger tijd heeft gemaakt. Veel wat hij wilde heeft hij hierin kunnen doen: het erkennen van constructieve eischen, het verwerken van deze noodwendigheid, het toepassen van houtsoorten die harmonieeren, van snijwerk, inlegwerk, het geven van bindende vormen. En zoo, met genoegen er aan arbeidende, heeft hij bereikt wat hij bedoelde.

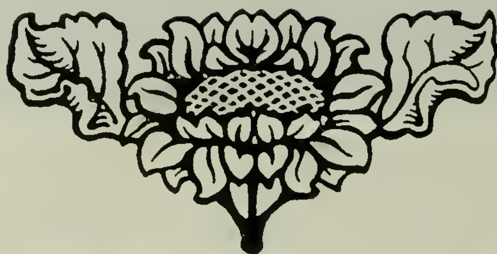
„Zooals de menschen zijn, zoo behooren hun meubelen te wezen" — zei William Morris — „zij moeten het leven der fatsoenlijke burgers weergeven, die degelijke en gezonde redenen hebben voor wat zij doen." — Het schijnt mij toe dat het werk van Van der Sluys aan

dezen eisch van Morris beantwoordt. Fatsoenlijk, degelijk, bezonnen, zij zijn het voorzeker. — Al zouden feilbare en wel eens minder evenwichtige lieden van hun roerigen tijd misschien in hun meubelen wat meer van eigen spontanëiteit, wat meer weelde en warmte, een expressiever karakter verlangen, dat nog van andere dingen weet te spreken dan van degelijke bezinning, om er zich volkomen behagelijk bij te voelen en op den duur geboeid, zoo, dat je er steeds meer van gaat houden.

* * *

De gedachte, om verschillende artiesten, wier werk aanpast aan de binnenhuiskunst, nu ook elkander aanvullend te laten werken, is op deze tentoonstelling juist gebleken. De een de meubelen, anderen wat er op geplaatst wordt, en wat de muren versiert, — 't is een idee om vast te houden, omdat zij volkomen past in het streven naar waarachtige beschaving, die volgens Nietzsche immers is: eenheid van artistieken stijl in alle uitingen des levens.

Rotterdam, Maart 1917. M. J. BRUSSE.





CORN. VAN DER SLUYS: Dressoir.



DE PORTRETTEN DER GRAVEN EN GRAVINNEN VAN HOLLAND



N de Gothische hal van het Raadhuis te Haarlem, eertijds het Gravenverblijf, hingen heel hoog de portretten van de Graven en Gravinnen van Holland.

Ze waren zoo weinig verlicht, dat van de paneelen, die ieder een of twee levensgroote gestalten bevatten, slechts af en toe een geharnast been, of een stuk van den grond te zien was. Wat bovenaan zich bevond, liet zich slechts raden tusschen de glas in lood ramen, die een kunstzinnig geslacht daar tot meerderen luister van Stad en lande had doen plaatsen. Het hooge licht uit deze kleurige ruiten, honderdvoudig weerkaatst in de glimmende koperen kaarsenkronen, vormde het eenige leven aanbrengende element in de stille wijde zaal

Het bereikte niet de donkere hoeken in welker schemer de beeltenissen wegdommelden en was niet bij machte het mysterie van hun wezen te ontraadselen.

Eens in het jaar werden ze van uit hun hooge standplaatsen naar beneden gehaald, schoon gemaakt en weer naar boven geheschen.

Dan was weder de geheele doodendans bijeen, te beginnen met Dirk I, te eindigen met Maximiliaan van Oostenrijk, voorafgegaan door een heraut, gesloten door den Dood.

Bij zulk een gelegenheid werd de wensch te kennen gegeven, dat de portretten alle eens in goed licht zouden worden gezet, om te onderzoeken welke hun artistieke waarde is en na te gaan in welken toestand ze verkeeren.

De Vereeniging tot Uitbreiding van de Verzameling van Kunst en Oudheden op het Frans Hals museum, deed een verzoek aan B. en W. van Haarlem om deze oudheden gedurende eenigen tijd in het Frans Hals museum te exposeeren.

Aldus geschiedde en zoo kwamen de 19 paneelen de wanden van de bovenlichtzaal van dit museum bekleeden, waar ze, niet ieder afzonderlijk, maar als een geheel, als lambrizeering werden aaneengerijd en de serie weer te bewonderen viel, zooals die oorspronkelijk bedoeld was.

De eerste indruk gaf een ontnuchtering. Er had zich zoo langzamerhand een mythe omtrent deze beeltenissen gevormd: ze zouden alle naar het leven zijn genomen, zeer fraai geschilderd zijn en meer in een museum dan in de hal thuis behooren.

De verwachting was te hoog gespannen, en zoó moesten deze figuren tegenvallen. Wat toch wordt te aanschouwen gegeven onder het diffuse bovenlicht? Een reeks van levensgroote figuren, grauw en dof van uitzicht, doordat zich weinig of geen vernis meer op de paneelen bevindt, die er erg ingeschoten en vuil uitzien. De meeste zijn sterk overschilderd, andere afgebladderd, waardoor op verschillende plaatsen het eikenhout zonder verf is. Sommige dragen de kenmerken van te zijn verschroeid, daar, waar de verf in ontelbare kleine bobbeltjes naar boven is gekomen.

De teekening is niet sterk, de kleur niet diep, het geheel heeft iets onverzorgds, maakt den indruk in het begin der 16e eeuw door een handwerksman meer dan door een kunstenaar te zijn vervaardigd. De geest, die er uit naar voren komt, is laat Middeleeuwsch.

De harnassen, de mantels, de haartooi, ze zijn alle uit het laatst der 15e en begin der 16e eeuw, de wapenschilden hebben hetzelfde karakter en de letters der onderschriften zijn Middel-Nederlandsch, in later tijd bijgeschilderd.

Door de vlakke schildering, door het geven van weinig details is wel aan te nemen, dat de paneelen copieën zijn naar frescoschilderingen.

Over het ontstaan dezer reeks beelden, bestaat een gansche literatuur, waarin we de volgende hypothesen vonden: 1e Het zijn origineele stukken. 2e Het zijn geen origineele stukken.

In een boek van Vosmerus, *Principes Hollandiae*, in 1578 gedrukt bij Plantijn, vertelt deze dat de Carmeliter monniken, die hun Klooster in de Groote Houtstraat, tusschen de Spekstraat en de Anegang hadden, op den muur van de kerk bij dit klooster lieten aanbrengen de beeltenissen van de Graven en Gravinnen van Holland. (Zie *Aanteekeningen*, I, aan het slot van dit artikel).

Deze fresco's gingen echter door het vocht der muren tot bederf over, waarna ze op paneel werden overgebracht. Wie de fresco's

maakte, wordt niet vermeld, evenmin wiens hand ze copieerde.

Was het een monnik of een wereldsch kunstenaar die ze vervaardigde, wie zal het zeggen?

Merkwaardig is het wat de schrijver over een zekeren Thibaut meedeelt. Deze berichtte namelijk dat ten tijde van het beleg, in 1573, de paneelen loslieten en dat toen de origineele schilderingen voor den dag kwamen. (Zie *Aanteekeningen*, II). Deze Thibaut [1] een glasschrijver en schilder, beweert dat de paneelen slechts copieën zijn en met één streek, door één hand, werden geschilderd in het begin der 16e eeuw.

Hij teekende, voor zoover hem dat mogelijk was, de origineelen na, en vervaardigde naar deze teekeningen de glasramen voor den Doelen te Leiden.



ONBEKEND SCHILDER: Ada.
(Uit de reeks der Graven en Gravinnen van Holland, Raadhuis, Haarlem).

Hendrik Goltzius maakte naar deze teekeningen een serie gravures, die het werk van Vosmerus verluchten, dat door Plantijn gedrukt werd, en bij Philippus Galle uitkwam.

(1) Waarschijnlijk dezelfde die met Cornelis Corneliszn. van Haarlem in 1596 een ontwerp voor het Waaggebouw maakte.

Vergelijken we deze gravures met de huidige Graven- en Gravinnen-portretten, dan zijn het geheel afwijkende verschijningen, die hier zijn afgebeeld. Alles is er anders: de standen, de kleedij en de koppen verschillen hemelsbreed.

Men waant een andere reeks te zien. In de dracht der kleederen is meer verscheidenheid, waarbij fantasia sterk aan het werk is geweest, die de hand van den beroemden Haarlemmer op willekeurige wijze bestuurde.

De figuren komen tegen een gordijnvormigen achtergrond af, waarop ze een sterke slagschaduw werpen.

Ter completeering zijn Philips de Schoone, Karel V en Philips II er aan toegevoegd, die op de Haarlemsche beeltenissen ontbreken.

Rijkelijk zijn verschillende der Graven met bellen getooid, wat bij slechts enkele der huidige portretten het geval is.

Dezelfde gravures werden gebruikt voor het leven dezer Prinsen door Barlandus, dat te Leiden in 1584 uitkwam.

Vast aan te nemen is het, dat de oorspronkelijke muurschilderingen een ander aspect zullen hebben vertoond dan deze, in het laat 16e-eeuwsche getransponeerde prenten, die geen zuivere historische waarde bezitten. Schriverius, in zijn *Principes Hollandiae*, maakt het nog erger. Hij liet door Corn. Visscher de borststukken maken van alle de Graven tot en met Philips IV toe, die totaal afwijken van de serie op het Stadhuis, en pure phantasieën zijn, al zijn ze, uit een artistiek oogpunt, ware meesterwerken van graveerkunst. Voor het oude *Goutsche Chronycxken*, anno 1663, van dezen zelfden auteur, maakte Adriaen Matham de gravures, vrijelijk naar die van Goltzius.

Zeer terecht komt Alkemade in de voorrede tot Melis Stokes' Rijmkroniek van 1699 op tegen een dergelijke wijze van reproduceeren. Hij gelooft vast met echte copieën te doen te hebben en liet de huidige Graven en Gravinnen portretten voor het eerst nateekenen. De mededeeling van Thibaut beschouwt hij voor onwaar, daar de fresco's, door verstikking achter de paneelen, zoodanig zouden geleden hebben, dat er, ten tijde van dezen, niets meer van te zien moet zijn geweest. De gravures van Goltzius zijn, volgens hem, dan ook zuivere phantasiën.

Dezelfde figuren, maar met Renaissancistische achtergronden en episoden uit het leven van de voorgestelden, komen voor in het werk van François Halma, getiteld *Tooneel der Vereenigde Nederlanden*, uitgegeven in 1725. Wat de gravures aangaat van het werk van Alkemade, deze zijn verre van fraai, maar komen de huidige gestalten wel nabij. De achtergronden der tegenwoordige portretten, bestaande uit laat



ONBEKEND SCHILDER: Florens II en Diederik VI.
(Uit de reeks der Graven en Gravinnen van Holland, Raadhuis, Haarlem).

Gothische gewelven. die de Romaansche boogvormen naderen, waarvoor een damast tapijt is gespannen met heraldische rozen versierd, worden door hem zuiver wit gehouden. De ingelegde vloeren, veranderen in effen gronden. Strenger ging Pieter Langendijk in zijn Graven en Gravinnen van Holland te werk. Toen deze schilderijen door zijn vriend Frans Decker in 1743 werden schoongemaakt en bijgeschilderd, liet hij ze, door diens leerling Taco Jelgersma, precies nateekenen, waarna zijn neef Hendrik Spilman ze in het koper stak. Nuchter doen de, eveneens achtergrondlooze, Graven en Gravinnen hier aan. Droog zijn ze gegraveerd, zeer waarheidsgetrouw echter gevolgd. Eveneens werden de gronden vlak gehouden. Zij vertoonen daardoor niet de perspectivische onjuistheden van de wafelachtige, ingelegde vloeren der origineelen.

Een jaar later, in 1744, vond de Heer Ludolf Smids het noodig nog eens een boek over de Graven uit te geven. Hij koos daarvoor dezelfde figuren als Alkemade, met de achtergronden uit het werk van François Halma.

Het eenige nieuws, dat deze doctor medicinae brengt, is, dat de portretten na den schoonmaak van Decker hooger in de hal van het Stadhuis werden gehangen, om te voorkomen dat het publiek ze zou beschadigen.

Geloofden al deze schrijvers nog aan het overbrengen op paneel, de geleerde pensionaris van den Briel, H. van Wijn, beschouwde ze als origineele werken, en het aanbrengen op den muur als een fabel.

Deze schrijver beweert in een artikel over „De Bellen", voorkomende in het IV^de^ deel van de werken van de Maatschappij van Nederl. Letterkunde 1779, dat de paneelen op zijn vroegst laat 15e-eeuwsche werken zijn, door één persoon zijn vervaardigd en als zuiver phantastische arbeid moeten worden beschouwd.

Dit artikel gaat over de bellen, die in de Middeleeuwen de costumes van aanzienlijke personen versierden. (Zie *Aanteekeningen*, III).

Uit al de aangehaalde boeken valt geen vaststaande conclusie te trekken. Het meest aannemelijke is:

1^e^ dat de tegenwoordige beeltenissen geen origineelen zijn en niet naar het leven zijn vervaardigd;
2^e^ dat ze oorspronkelijk op den muur zijn geschilderd;
3^e^ dat ze op paneel zijn overgebracht door een en denzelfden persoon.

Eenige onbegrijpelijkheden blijven evenwel nog over.

Het bord met den Dood draagt het volgende onderschrift:



ONBEKEND SCHILDER: De Dood.
(Uit de reeks der Graven en Gravinnen van Holland, Raadhuis, Haarlem).

„Ghij Hollantsche Graven hier alghemeene,
Ghij Gravinnen, ghij Voochden die sijt voorlede;
Daer en isser gebleven 't hans uwer gheene,
Maer sijt an mijnen dans ghetreden;
Nu ghij geregeert hebt beij Lant en Steden;
Men weet dit 't hans wel altemale.

Is 't al ghescliet na recht en reden,
Soo mooch dy voor Godt u loon nu halen:
Is 't ooek soo niet, soo sal 't u falen:
Want heeft Gunst of Hart dat Recht verheert,
Soo moet y met pijnnen dat nu betalen:
Ja ghij hadt voor Pilgrim veel het gaan dwalen.
Dan ghij u Landen hebt soo gheregeert."

Waaruit blijkt dat alle Graven en Gravinnen het tijdelijke met het eeuwige hebben verwisseld. Dus ook Maximiliaan van Oostenrijk, de laatste der geschilderde Graven. Daar deze in 1519 overleed, moet dus de Dood na dien datum zijn vervaardigd.

Aan te nemen zijn nu twee mogelijkheden:

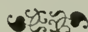
1e De portretten van Philips de Schoone en Karel V, die in 1519 ook tot de Graven van Holland moeten worden gerekend, zijn verloren gegaan.

2e De origineele portretten op den muur zijn geschilderd ten tijde van het huwelijk van Maria van Bourgondië en Maximiliaan van Oostenrijk in 1477, waarop het geven van den ring van Maria aan Maximiliaan wellicht doelt en wat overeenkomt met den dracht der gewaden.

Zij zijn overgebracht op paneel, na den dood van den laatste, geschilderd door één hand, welke den Dood er aan toevoegde, daar deze een stijl van schilderen vertoont geheel gelijk aan die, welke de overige beeltenissen kenmerkt.

Even voor het verschijnen dezer regelen, werden de portretten schoon gemaakt en opnieuw gevernist. Ze zien er nu veel fleuriger en kleuriger uit; van teekening zijn ze aanmerkelijk duidelijker geworden. Het nieuwe aspect heeft ons echter geen andere denkbeelden omtrent hun ontstaan gegeven.

G. D. GRATAMA.



AANTEEKENINGEN.

I. Theodorus Schrevelius in zijn *Beschryvinge van Haerlem*. 1618. In 't eerste Boek bladzijden 16 en 17 schrijft:

„Dat is altydt seker, dat het Clooster van de Carmeliten is ghesticht en ghebout van een Simon van Haerlem, een man van Adel en Ridderlycke afkomst, die zyn eighen huys verlaten hebbende, de grondt geschoncken heeft aan de Gheestelycke personen, ende 't Clooster verryckt heeft, met veele goederen ende inkomsten; die ghestorven is in den jare 1280 ende is aldaer op zyn eygen grond begraven, voor het hooge Altaer. In dit Clooster is een groot stuck Schildery gheweest, in welcke alle de Graven van Hollandt gheschildert zyn, van Diderick d' eerste van 't gheslacht af, die afkomstigh is (soo men mach staen op d'oude Chronycken en Jaerboecken) van 't bloedt van de Troianen en Coningen van Vranckryck, soo in gheslachte als in Cryghshandel deurluchtig, van Diderich de I tot Maximiliaen Hertoghe van Oostenryck, dewelcke getrouwt hadde Mariam, Hertoginne van Bourgondien, Gravinne van Hollandt en Zeelandt & c. Dit Clooster is gantsch uitgeroeyt ende afgebroken tot de

grondt toe, noch by onse tydt. De Schildery en Tafereel van de Graaven is bewaert, ende op 't Stadthuys gebracht, in 't oude Hof, ter eeren van onse Graven."

II. Cornelis van Alkemade in de Voorreden van zijn *Melis Stoke* meldt:

„Het zijn deze Moniken, die alle de Graven van Holland, van Dirk de I af tot Vrouw Maria toe, op de Muer van haar Kloosterkerk getrouwelyk hebben doen Schilderen met Water-verwe (d'Oly-verwe ten dien tyden onbekend, en niet dan in den Jare 1410 van eenen Jan van Eyk gevonden zynde). Maar deze met der tyd door vogtigheid, afbryzeling des muers, en onduerzaamheid der Water-verwe verdonkerd, zijn de Moniken genoodzaakt geworden deze muer te doen beschieten met wageschot; en om te beter duerzaamheid, de Afbeeldsels der Princen op het Hout en met Oly-verwe, die nu bekend en in gebruik gekomen was, te doen Herschilderen. En deze zyn 't, die na 't vergaan der eerste en eenigste, alleen als egte stukken overig zyn gebleven tot in 't laatste van de 16 eeuw, welke bezwangerd met de onbesuisde woede der Beeldenstormerye, nevens alle Klooster en Kerk-cieraden ook deze Heiligdommen t' eenemaal hadden vermorzeld en verplet, indien niet de omzigtige voorzorge der Heeren Burgemeesteren in die droeve tyden zulx hadden voorkomen, met de zelve uit dat Klooster te doen verplaatzen op t' Stadhuis, en alzoo de razernye en schenzugt van het woedende Grauw t' ontweldigen.

Deze zoo overheerlyke, oude en eenigste Pronkstukken van Holland, met zoo veel kosten en arbeid Geschilderd, met zoo veel zorge bewaard, en zoo gelukkig behouden, bezit de Stad Haarlem, en ze konnen ten huidigen dag nog beschouwd werden op de Voorzaal van 't Stadhuis.

Maar, 't geen jammer en te beklagen is, deze werden althans met zoo weinig opmerking gade geslagen, dat de Jaarlyxe zinnelijkheid, die doorgaans de Hollandsche vrouwen omtrent Mey-tijd overkomt, dezelve met zoo groote verwaarloozing behandeld en met het schoonmaak-tuig zoodanig komt te schenden, dat de Beelden-schennis door 't afschueren der Verwe op vele plaatsen ons begint te berooven het heerlijk en zeldzaam beschouwen dezer schilderijen; waar van wij, tot ons leedwezen, zelfs oog-getuigen waren.

Deze Tweede of tweederley Schilderinge veroorzaakt een kleine en splinterige bedenkelykheid, door den Schilder en Glasschryver Willem Thibaut op de baan gebragt, die we in 't voorbij gaan kortelyk genoodzaakt zyn te verschuiven en weg te nemen. De zake verhaald ons Michael Vosmerus, welkers vertaalde woorden aldus luiden.

„D' onagtzaame en ruwe Eeuw had de net gelykende Afbeeldsels der meeste Princen van Batavie (van een bekwame groote door verscheide en de vermaardste Schilders eertyds te Haarlem in de Galerye van 't Karmelyter Klooster aan de buitenste Muer van de Kerk, die naar het Zuiden strekt, afgemaald en zeer nauwkeurig Geschilderd) tot een grooter cieraad van de herboude Galerye (zoo 't haar toen toescheen) met planken overtrokken, en de Mueren met Wageschot bekleed, waarop naderhand (d' eerste versmaad zynde) alle de Graven, als met eene Streek naar des Schilders goeddunken Geschilderd wierden. Deze eindelyk ten tyde van de Belegering door de Bezettelingen afgerukt, en de planken afgebroken zynde, vertoonden de ontblootе Mueren aan de Nakomelingen een schat van eerwaardige Oudheid; te weten, de ware Gedaanten en Gewaden van hare Vorsten, ten deele geschonden, op aanwyzinge van Willem Thibaut Burger van Haarlem, die de zelve zeer wel en getrouwelyk afgeteikend d'eeuwigheid heeft wedergegeven, opdat ze ('t welk door den brand in de stad byna geschied was) de rampen der tyden, in 't toekomende, niet onderworpen zouden zijn."

III. H. van Wijn schrijft in een artikel *Over de Bellen* in 't IVde deel van de *Werken der Maatschappij van de Nederl. Letterkunde te Leiden*, bl. 11, 12, 13 en 14, het volgende:

„'T geen ik ook van de zoo even gemelde afbeeldselen onzer Hollandsche Graeven wil verstaen hebben, die mij, wat er ook d'Heer van Alkemade, in zijne voorreden voor Melis Stoke, van zeggen moge, geensins als oude en overheerlijke pronkstukken van Holland, maer in tegendeel als onechte geboorten, meest van een en dezelfde hant, die, ten vroegste, in 't laetst' der vijftiende eeuw het licht gezien hebben, voorkomen. Waer aen naeuwlijks te twijfelen is, wanneer men dezelve maer tegens den ander naer ziet. Mag ik u bidden let eens op het maeksel der oogen, op dat der beenen en voeten, en gij zult er dezelfde trekken in kennen; op dat der wapenen, en gij zult bemerken, dat men, ook in 't wapen des vroegsten Graefs, het damast gebragt heeft, 't geen immers in zijnen tijd nog geen plaetze vond in de velden der wapenen. Wat de kleeding belangt, mijn bestek laet niet toe er veel van te zeggen, maer de wrong van Diederik den eersten behaegt mij niet veel; immers de Frankische oudheden (en met de Franken waren wij toen het meeste verbonden) toonen ons hunne Koningen en Heeren ten dezen tijde, zoo niet met een kroon of haairband, immers met mutsen, die, plat om 't hooft sluiten; de sluier mede, die van den wrong van Dirk den sesden, en van het hooge hulsel van Geertruid van Saxen afhangt, achte ik liever van laeter tijt, en tooiselen, die, meer aen de veertiende eeuw passende, sedert dien tijt lang in gebruik geweest zijn, zoo hier als voornamenlijk in Vrankrijk en Engeland. Op de afbeelding van Philips den goeden zal in de kortheid zijner schoenpunten (die toen, zoo als mede de spooren aen de hielen, zeer lang gedragen wierden) niet berispen, maer alleenlijk herhalen, dat men, in meest allen, de trekken van denzelven meester ontdekken zal, en wel van zoo eenen, die in 't laest' der vijftiende eeuw, ten vroegsten, zijn stukken zal volbracht hebben, alzoo Maximiliaen en Maria, die 't hek sluiten, eerst in den jare 1477 gehuwd zijn. Dwaesheid zoude het dan wezen, indien op deze stukken, als waren zij bij 't leeven der afgebeelde Graven geschilderd, staet wilde maken; immers 't Klooster, op welkers muur zij, gelijk Alkemade meent, eerst in waterverw zijn gebracht, is pas, na zijn eigen zeggen, in het jaer 1249, en dus 317 jaren, gesticht na dien tijt, dien men gemeenlijk houdt het begin aen de Graellijke Regeering gegeven te hebben, dat is 't jaer 923; en dierhalven hebben de monnikken niet dan in den jare 1250 die schilderstukken kunnen doen vervaerdigen; maer ei lieve! hoe hadden toen de monnikken, in die eeuw der vergeetelheid, kennis van de ware en lijflijke gestalte onzer eerste Graven? en zelfs, zoo zij die al eens gehad hadden, hoe heeft het dan noch die waterverw kunnen goed maken, tot dat de Olijverw, door Jan van Eijk, in Vlaenderen, in den jare 1410 werd uitgevonden? daer immers de Heer van Alkemade zelve bewijst uit den aerd van alle gepleisterde muuren, dat „ze niet bekwaam zijn om beeltenissen", voor al die van waterverve (dood-viandinne van alle vochten) zoo lange te bewaeren, dat ze een eenige eeuwe de zichtbare en volkomen onderkennelyke lijfgesteltenis, van den hoofde tot de voeten toe, „ongeschonden bewaren kunnen."

'T is dan, of in 't geheel een beuzeling, 't geen men van die waterverw-stukken verhaelt, of, zoo zij er al geweest zijn (waer toe ik echter niet de minste reden van geloof vinde) is zulks den monniken in het laest der 14. eeuw in den zin geschooten, en dan is er, in allen gevalle, in opzicht der vroegere, dat is der 10. tot de 13. eeuw ingeslooten, niet veel staet op te maken, dan of zy een vijftig of sestig jaer laeter geschetst waren."





KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: ANTWERPEN :-:

OSCAR EN FLORIS JESPERS.



DE laatste Kerstmistentoonstelling van het Kunstverbond (1915) waar deze beide kunstenaars voor het eerst met een eenigszins belangrijk ensemble exposeerden, was een voorproef van hun talent. Toch konden buitenstaanders nog niet vermoeden, dat deze twee, die beiden evenzeer bezield zijn door een moedigen arbeidslust, zoo spoedig reeds, zonder de kalmte van vrediger tijden af te wachten, met haast geheel hun oogst van de drie laatste jaren vóór den dag zouden komen.

Niet te verwonderen dan ook dat men verrast opkeek. De weinige goede kunstenaars die in het bezette België gebleven zijn, verkozen zich terug te trekken in een mokkende eenzaamheid. De meesten verloren allen moed tot werken, beproefden het wel eens, maar legden het er weer spoedig mistroostig bij neer.

Wel poogt een kunsthandelaar hier ter stede er weer gang in te krijgen, maar wanneer men de reeds lange reeks der door hem ingerichte tentoonstellingen nagaat, dan is er amper één die eenigszins de aandacht verdiende. Al het overige is de dood in den pot...

Al wat destijds door de schitterende, levenskrachtige moderne beweging op den achtergrond was gedrongen, sloop weer geniepig naderbij. Al de treurige koekbakkers, die we meenden voor goed onder den voet te zijn geraakt, richtten zich weer op, en kwamen het leege terrein weer bezetten. De middelmatigheid viert nu weer hoogtij...

En er vormde zich tevens een nieuw publiek van koopers. De kersversch rijkgeworden oorlogswoekeraars, de verdachte zwendelaars, die teren op de ellende van dezen tijd, gingen met hun kruideniersmaak op hun beurt kunstverzamelingen aanleggen, betaalden hooge prijzen. Dit wakkerde den moed aan der peuteraars, die deelden in de vieze oorlogswinsten. Ettelijke schilderijenfabricanten zagen op korten tijd hun ganschen stock van de hand gaan, en het goud (nu ja, bij wijze van spreken natuurlijk!) in hun pas gekochte brandkast stroomen.

Zoo was die wanhopig lijkende toestand, zoo is hij, helaas, nog. Begrijpelijk is dan dat deze tentoonstelling, die een uiting bracht van een bijna ultra-modern streven, veel meer gerucht maakte in ons dommelend leventje, dan zij het in gewone tijden zou hebben gedaan.

Nu zou zij een gebeurtenis kunnen zijn, waar zij vroeger wellicht haast onopgemerkt zou zijn voorbijgegaan. Maar zij was een verblijdende gebeurtenis, onder meer dan één opzicht. Zij bracht vooreerst de gelegenheid om vast te stellen, dat te midden van de neerdrukkende oorlogsatmosfeer de jonge kunstenaars niet versagen en zich gereed maken voor den strijd van de toekomst.

Vervolgens reveleerde zij een duidelijke verbetering der publieke mentaliteit ten opzichte der moderne kunst. Zeker, nog lachen sommigen zich een breuk, anderen maken zich geweldig boos, en velen staan besluiteloos, verdwaasd als een kat in een vreemd pakhuis. Maar ik ben er van overtuigd, dat tien jaar geleden, zulke tentoonstelling opstand zou hebben verwekt, terwijl nu deze een publiek lokte, dat wellicht uit louter nieuwsgierigheid, maar dan toch met onverholen belangstel-

ling, kijken kwam... al vond geen enkel stuk een kooper.

En belangrijk was deze tentoonstelling ten slotte om de openbaring der kunstenaars zelven.

Al dadelijk dient gezegd, dat, nu zij voor de eerste maal hun talent langs alle zijden toonen, het des te meer treft, hoe beiden nog gebukt gaan onder den zwaren invloed van groote voorgangers. Men ontdekt hier zonder veel moeite tal van reminiscensies, afwisselend van vage herinneringen tot niet zelden flagrante nabootsingen.

Nog spookt bij hen na vooreerst de zeker overweldigende indruk, die de laatste salon van *Kunst van Heden* (Lente 1914), met Vincent van Gogh en Rik Wouters op de jongere generatie gemaakt heeft. Deze twee invloeden zijn overheerschend. Maar het zijn niet de eenige; want in meer dan één teekening of schilderij merkte men hoe zij zich het neo-impressionisme van Edouard Vuillard herinneren (niettegenstaande zij, getrouw aan het nu haast algemeen geldend ordewoord der jonge Vlamingen, de Fransche kunst uit den booze achten!) en hoe zij ten slotte, zich alleen steunend op vage reproducties, hier wat van Cézanne, daar wat van Matisse of Picasso, verder van Bonnard of Geo Dupuis, of van de Duitsche *Sturm*-jongeren wisten beet te pakken, zonder ooit maar eenmaal iets werkelijks van al deze kunstenaars te hebben gezien.

Terloops weze hier aangestipt, ter volmaking van de psychologie der heden zeer rumoerige en nog al vermakelijke Vlaamsche aankomelingen, dat hunne kritiek net eender te werk gaat. Vroep-rijpe dichtertjes vullen de heden bestaande weekblaadjes met zeer diepzinnig schijnende, maar bij nadere beschouwing even ijdel blijkende beschouwingen over de kunst die komen zal. Zij pontificeeren over de groote figuren van deze eeuw, en vertellen daarbij, roerend onschuldig, de grofste dwaasheden, welke omsluierd worden met een schijn-eruditie, die onbehendig goochelt met de namen van Matisse, Braque, Dérain, Picasso, Ensor, Weisgerber. Pechstein, Chagall, Marc, Kandinsky, etc. Wie de bron van deze geleerdheid kennen wil, zoeke het boek van G. Cocquiot, *Cubistes, Futuristes et Passéistes!*...

Maar dit vermindert geenszins het werkelijk talent der heeren Jespers. Het onnoozele gepraat der jonge would-be-kritiekertjes zal hen geen stap verder helpen. En van den anderen kant zullen de invloeden die hen nog beheerschen, wel gaandeweg overwonnen worden door de kracht hunner eigen nog jonge persoonlijkheid. Overigens, wanneer men de snelle evolutie hunner kunst nagaat, merkt men wel hoe zij zich trachten te ontwikkelen en vrij te vechten.

De schilder Floris Jespers is een leerling van Frans Courtens. Hij begon te schilderen in den trant der Vlaamsche naturalisten. In betrekkelijk korten tijd is hij er toe gekomen zich daarvan geheel te ontdoen, en naar het glorieuze voorbeeld van Rik Wouters, zijn kunst een naar den modernen zin decoratief doel op te leggen. Die evolutie is in het hier tentoongestelde werk stap voor stap te volgen. Men ziet hem vooreerst nog geheel traditioneel te werk gaan, zich vermeien in een blijkbaar aangeboren virtuoziteit. Hij schildert ruig, malsch en zinnelijk, vol in de verf, een rog, een mandje haringen, een stilleven. Maar zijn haast onbewuste zin voor kleur doet hem dan reeds zoeken naar nieuwe harmonieën, en hij aarzelt niet, waagt het en wint ook. Van Gogh heeft hem in geestdrift gebracht, en hij schildert een stilleven, een stoel met een schotel aardappelen, bloeiende boomgaarden, of teekent, geheel in den trant der Anversche landschappen. Hij blijft doorgaans nog geheel objectief, maar tegelijk is de herinnering aan Rik Wouters levend bij hem en hij toont een streven naar het meer subjectieve, synthetisch-decoratieve, aarzelend nog vooreerst, dan weldra geheel onbeteugeld. Hij tracht zich te ontdoen van de virtuoziteit die hem in de vingers zit. 't Is of hij alles vergeten wil wat hij destijds leerde van het ambachtelijke schilderen. Hij wil zijn techniek vereenvoudigen. Of liever, zoozeer begeesterd door de herinnering aan Rik Wouters, laat hij zich, geheel onbewust, meesleepen in dien drang naar het synthetische. Want zelf geeft hij zich daarvan heel zeker geen rekenschap. Niets is bedacht bij dezen jongen schilder, die een spontane en zeer ongebreidelde natuur is. Hij is vooralsnu gebleven een epigoon van Rik Wouters, dien hij tracht

te volgen, en waarvan hij, handig en begaafd als hij is, de bekoorlijkheid overneemt.

Maar niet zelden speelt zijn knapheid, zijn technische vingervaardigheid hem booze parten, en men betrapt hem herhaaldelijk waar hij zich weer opnieuw liet verleiden tot het toonen van zijn knapheid. Zich beheerschen kan hij niet, bedenken waarom hij zus of zoo schildert, evenmin. Hij is een talent bij Gods genade, en viert zijn eigen lusten bot, dartel, jong en uitgelaten. Zijn ongemeene begaafdheid brengt hem er toe meestal bekoorlijk werk te maken, bekoorlijk door zijn frischheid en zijn jeugd, al missen wij er tot nu toe de uitdrukking eener sterke, vrijstaande persoonlijkheid.

Dit eveneens bij zijn broer, den beeldhouwer Oscar Jespers. Minder spontaan, minder geestdriftig, sluwer dan de jongere schilder, heeft hij van het beeldhouwwerk van Rik Wouters meer profijt getrokken nog, dan Floris uit het schilderwerk. Hij weet een mannenfiguur te kampeeren, een romp tot aan de dijen, en men denkt dadelijk aan Wouters' mannenportretten als b.v. de James Ensor. Maar het treft nog meer in de aangewende techniek. Ruw hakt Jespers door in de klei, meenende Wouters te benaderen door oppervlakkig zijn schijnbaar achteloos-rauwe werkwijze te bespieden, welke er bij Wouters echter met meesterlijke zelfbewustheid op berekend is tot het harmonieeren van kleur en lichtspel. Maar bij Jespers gaat daarbij niet zelden de vorm verloren, zooals in sommige gedeelten zijner vrouwenfiguren, waar hij het monumentale nooit bereikt

Toch ontwikkelt zich deze beeldhouwer blijkbaar, gaat een beter, synthetischer vormbegrip bereiken, streeft naar harmonische eenheid van lijn en volumen, al slaat hij wel eens over tot logheid, en, in zijn portretten, tot het caricaturale.

Heel veel moois toont hij in zijn teekeningen, studies naar het naakt, waarin zijn sculpturaal vormbegrip hem te pas komt, maar waar alweer luid spreken de invloeden van Wouters, Van Gogh, e. a.

Maar met al hare tekortkomingen, treft ons deze kunst door hare jonge frischheid, het blij-kleurige, het moedig-levende. We mogen dankbaar zijn om de opgewekte stemming van levenslust waarin dit werk ons verplaatst.

Tevens, zonder er de beteekenis van te overdrijven, mag het gezegd worden, dat deze tentoonstelling heel zeker een belang heeft als aanwijzing voor de toekomst. Het voorbeeld van Rik Wouters is niet vruchteloos geweest, het heeft opwekkend gewerkt, en, al spoediger wellicht dan we vermoeden, komt de dag, dat we vaststellen mogen, hoezeer zijn optreden van beteekenis was.

Wanneer dan eenmaal zijn beide kunstenaars zich zelven zullen hebben vrij gevochten, hun persoonlijkheid zullen hebben ontdaan van al te knellende invloeden, zullen zij, met de rijke gaven, waarover zij beschikken, wellicht het nieuwe werk brengen waarop wij in dezen kenterenden tijd wachtende zijn.



PAUL JOOSTENS. Een minstens even groote verrassing was de tentoonstelling van den jongen schilder Paul Joostens. Verrassend omdat zijn tot dan toe geziene werk niets deed voorvoelen van het zeer persoonlijke en ongemeen bekoorlijke dat hij, na een zóo korte periode reeds, toonen zou.

Joostens debuteerde met eenige schilderijen, stillevens meestal, waar in de allereerste plaats de invloed van James Ensor overwegend scheen. Het werk trok de aandacht, omdat men er terecht meende te ontdekken den aanleg van een geboren, fijn gevoelig kolorist.

Maar in minder dan geen tijd heeft hij zich plots geopenbaard als een zeer eigenaardig temperament, bracht hij in een reeks werken van diversen aard de getuigenis van een persoonlijke opvatting en van een delicaat oog.

Verfijnd is al wat deze jonge man uit zijn handen geeft. Zijn koloriet is een zeldzaam genot. En het is een feit dat hij tusschen de laatst opgestane jongeren een bijna uniek verschijnsel is. Geen heeft als hij dit bijzondere gevoel voor geraffineerde combinaties van ofschoon gewaagde toch steeds zeer gelukkig gevonden tegenstellingen.

Meer nog dan Jespers is deze veel oorspronkelijker kunstenaar een kracht die haar belang zal hebben in de eerstvolgende kunstbeweging. Zonder twijfel is de oorsprong van deze decoratief en synthetisch, soms wel

cerebraal opgevatte kunst te zoeken in de Fransche van deze laatste halve eeuw. Zoowel het voorname religieuze gevoel van een Maurice Denis als het breede synthetisme van een Pablo Picasso (van zijn vóor-cubistische periode althans!), en het louter-kleur-dyonisische der „fauves" zijn hier terug te vinden, invloeden bezonken en verwerkt door een talent dat met zeldzame bewustheid zijn middelen beheerscht.

Paul Joostens is een der meest verheugende aanwinsten van de laatste periode.

ARY DELEN.



:-: LONDEN :-:

„RÉVERBÉRATIONS SUR LA TAMISE" — A SERIES OF PAINTINGS BY EMILE CLAUS. THE GOUPIL GALLERY ✠ MEI—JUNI 1917.



EEFT Claus zich, twee jaar geleden, voorgenomen, om een reeks schilderijen uit te voeren, welke gerangschikt zouden kunnen worden onder het etiket, dat hij thans voor zijn tentoonstelling gekozen heeft? Zeker niet! Ongetwijfeld is hij aan het werk getogen zonder ander doel voor oogen, dan dat, waar zijn weg steeds heeft heen geleid: de wisselwerking van het licht tusschen hemel, aarde en water. Heel de schoonheid van den Theems ligt in die wisselwerking. Claus heeft er zich aan overgegeven met zijn naïeven hartstocht van meester der luministen. En zoo is ieder schilderij en ieder pastel een zoneffect geworden, spiegelend in de oppervlakte van het water. Wanneer de zon is ondergegaan, dan is het haar rose gevolg dat op de golven speelt, en dikwijls klimt het over de borstweringen om de kaden te belichten Dan geniet men de diepe harmonie der Theemsboorden, waarvan de kaden versmelten met het water, terwijl de hemel zich daarboven welft in teederen samenklang.

Hier een zon als een rijpe vrucht, daar het klassieke oranje, maar met een nieuw oog gezien. Zelfs in het kleurige werk van Claus zijn er soms dingen die verrassen. Men weet hoezeer hij alle theorieën haat — behalve de éene omtrent het verdeelde, weerkaatste en nog eens verdeelde licht. Het is dus door de enkele kracht zijner eerlijkheid, dat hij er toe komt om ons te herinneren aan perverse harmonieën, het samentreffen van groen en geel koper, in een omgeving van paremoer.

Hij toont ons zekere wolken, die zelfs een Turner niet hadde kunnen vatten. Elders een groote uitgestrektheid van den Theems, met witte daken in den achtergrond; een werk zonder weergâ

Claus behoort niet langer aan de critiek; hij is een dichter, waarvan de kunstenaars en de dichters der toekomst het best zullen spreken.

Wij eindigen niet zonder de aandacht te vestigen van hen, die houden van vergelijkingen (of misschien zouden we moeten zeggen: van genealogische opsporingen) — op No. 9 van den catalogus „Laatste Stralen". Claus, die wel van een grap houdt, had ons gerust kunnen doen gelooven dat dit stukje te Venetië werd geschilderd. We zien er zelfs het rose paleis op den achtergrond — onder de gedaante van een hoog pakhuis.

Verder nog de ontbladerde rozen op het water, No. 14 „Rose weerschijnen – Februari"... Maar we willen aan geen opsomming beginnen. En we zeggen alleen, dat dit het schoonste ensemble is, dat, in Engeland, door een Belgisch kunstenaar werd geschilderd, en de schoonste hymne die men te Londen ter eere van den Theems heeft aangeheven.

J. D. B.



:-: PARIJS :-:

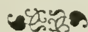


ENTOONSTELLING VAN RAEMAEKERS' TEEKENINGEN, IN DE GALERIE DEVAMBEZ. ✿ Raemaekers' oorlogsteekeningen werden zoo dikwijls tentoongesteld, zoo overvloedig afgebeeld en verspreid door de dagbladen, dat ik gerust zou kunnen nalaten om ze hier te bespreken. Dit zou mij des te gemakkelijker vallen, waar dit tijdschrift uitsluitend aan kunst is gewijd en Raemaekers' teekeningen niet méér kunstwaarde hebben

dan de door geheel-onthouders-genootschappen kwistig verspreide prenten, welke het publiek de schrikkelijke gevolgen der dronkenschap moeten voorhouden. Een dergelijk doel wordt hier nagestreefd, en gelijksoortige middelen aangewend. De Heer Raemaekers heeft den dank der Entente-regeeringen verdiend, en hij werd gedecoreerd voor zijne anti-Duitsche propaganda. Maar dit heeft met kunst niets te maken. Raemaekers is een teekenaar voor geïllustreerde bladen: hij kent de trucs van deze industrieelen, hij heeft den zin voor het ijzingwekkende dien men bij hen aantreft, hij prikkelt het sadistische instinct dat in de massa sluimert, zooals de fabrikanten van feuilletons of van bioscoop-drama's. Zijn teekening is onexpressief en slap, ondanks valsche overdrijvingen; de caricatuur komt voor hem neer op afschuwelijke grimassen, waar alle psychologisch verband met de gelaatstrekken van het afgebeelde individu ontbreekt. En het gebrek aan alle ware kunst komt bij hem nog duidelijker aan den dag, wanneer het onderwerp niet langer grimassen en stuiptrekkende gebaren medebrengt, waardoor satyrische bedoelingen zich in zijn werk openbaren. Men moet zien hoe hij het mystico-patriotische proza van den heer Cammaerts illustreert, en engelen verbeeldt, die verschijnen aan sentimenteele „poilus": zijn volslagen gebrek aan kennis van het menschelijk lichaam, de armoede zijner techniek, het gemis aan alle rechtstreeksche observatie en aan alle verbeeldingskracht komen dan sprekend aan den dag.

Men doorloopt die deerniswaardige uitstalling met een diep gevoel van walging voor zooveel leelijks en met droefheid denkt men, bij het verlaten der zaal, aan de schaamte die men later zal gevoelen, wanneer de vlaag van waanzin waarin wij thans leven voorbij zal zijn, en wij zullen denken hoe zulke producten om ter meest geprezen en bewierookt werden, en officieele loftuigingen mochten verwerven.

JACQUES MESNIL.





:-: ROTTERDAM :-:



DE ROTTERDAMSCHE TIEN. De beide meest uitvoerige werken, door deze „Tien" tentoongesteld en die voor de Rotterdammers het glanspunt vormen van de tentoonstelling, zijn de „Armenzorg" van Oldewelt en het portret van mevrouw Alida Tartaud als Flora Tosca, door Huib Luns geschilderd.

„Armenzorg" is een drieluik of liever is een in drieën gesplitst doek, van grooten omvang. Links ziet men een groep mannen en vrouwen dicht opeengedrongen voor een poort staan wachten. Dicht op den voorgrond staat een man met een rooden doek om het hoofd. Het rood heeft levendigheid moeten geven aan het doffe aschgrauw van alle kleuren doch is te sterk en loopt geheel uit de stemming van het doek. Het middenstuk geeft de eetzaal weer; op den voorgrond dampende soepketels, een helpende juffrouw schept op. Hier ook weer zijn de figuren op den voorgrond zorgvuldig uitgevoerd, te zorgvuldig in verhouding tot de groote klomp etende menschen waaraan alle actie ontbreekt. Het derde gedeelte is verreweg het beste; hier worden de spijzen gekookt en heeft de schilder het aangedurfd tegenover de suffe saaiheid der beide andere deelen, het vuur te doen oplaaien in een grooten oven.

Een rosachtig licht glijdt naar voren over den vloer van 't vertrek, belicht de oude sjofele vrouwtjes die daar staan. Ja, hier herkent men Oldewelt; licht en gloed zijn hem vertrouwder dan droeve somberheid.

De eigenaar van dit schilderij stond het af aan de stad Rotterdam; het werk zal in het nieuwe Raadhuis worden gehangen op de afdeeling: Armenzorg. Doch Oldewelt, wiens talent hem verplichting oplegt, zou in dit raadsgebouw schooner moeten leven.

Niet gelukkiger is Huib Luns met zijn portretstuk. Deze, een man van kracht, van ongefnuikte ondernemingslust, heeft er genoegen in gevonden Alida Tartaud te schilderen in het bonte decor van Flora Tosca. De opgave

is uitermate zwaar, gezien de poging van den schilder om ook het prachtgewaad alle eer te doen, zoowel als alle omringende accessoires. Hoeveel dieper hadde hij ons van deze vrouw kunnen vertellen, indien het drukke aandachtroepende wat verstild had mogen zijn. Zooals nu alles op dit portret om aandacht roept, zou er een genie noodig zijn om nog de tooneelspeelster te doen leven.

En het schilderen moge Huib Luns verstaan, een vonk van 't geniale is nu juist wat aan dezen schilder ontbreekt.

ALBERTINE DRAAIJER—DE HAAS.



:-: STERFGEVALLEN :-:

JEAN DE LA HOESE. Met dezen verdwijnt een der hoog aangeschreven personaliteiten der Belgische kunst, iemand die in aristocratische en regeeringskringen veel aanzien genoot, en van wien men tot heden toe zegt dat hij was de meester der Belgische portretkunst.

Een zekere stijlvolle deftigheid, een soberen ernst en daarbij een straffe, gedrongen techniek, zijn qualiteiten welke men hem althans niet ontkennen kan. Maar wie hem verkiest boven Lieven de Winne, zou dezen laatsten onrecht aandoen.

Hij behoort tot het geslacht dat in onze Belgische kunst, een halve eeuw geleden, afbrak, met het verstarde academisme, dat hier sinds David en Navez was blijven heerschen. Hij begon als genre-schilder, maar gelukte er weldra in als portretschilder een zoo groote beroemdheid te verwerven, dat men er al het andere bij vergat.

De la Hoese schilderde o. a. het portret van Marie Louise, eerste koningin der Belgen, die van de politici Graux en Nothomb, van den prof. med. Rommelaere, enz.

Hij was 71 jaar oud.

A. D.





ONS AANDEEL IN DE „VEDUTE DI ROMA"



AN onze Nederlandsche kunstgeschiedenis ontbreekt voor een steekhoudend relaas van hare betrekkingen tot Italië de achtergrond dààr.

Wij kunnen voorloopig niet beter doen, dan dit ruiterlijk bekennen, op voorwaarde, dat wij blijven trachten die groote leegte aan te vullen. Hymans, Fétis, Ruelens hebben kloekweg hun stuk van dat groot tooneel gebouwd. Vooral in het deel der brieven van Rubens, dat zijn Italiaanschen tijd behandelt, is veel en op bewonderenswaardige wijze vastgesteld, maar het zijn slechts een paar jaren uit een verkeer van eeuwen, en nu staan meer hulpmiddelen ten dienste, die bovendien lange tijdperken met goede inlichtingen kunnen dekken.

De geschiedenis van de Nederlandsche kolonie in Rome is een onderdeel, dat den naarstigen onderzoekers zelf meer teleurstellingen, dan resultaten oplevert. Ik kan over het bizonder vorschen in die richting meespreken en verwacht er, na jaren studie, vooral in de Romeinsche archieven, niet veel van, tenzij wij op eenige verzamelingen archivaliën stuiten, die bestaan moeten hebben, doch ons tot nog toe ontslippen. Het komt in de reeds sleur geworden gewoonte altijd op dezelfde namen neer; met uitzondering van de zeldzame vogels om het midden van de zestiende eeuw, en van iemand als Paulus Bril, zeggen die namen ons heel weinig. Wij vinden bovendien die brave, in Rome ingeburgerde kolonisten, meestal in betrekking tot elkaar, penningskens afzonderend voor barmhartige doeleinden of naar vaderlandschen trant vergaderend, als men thans in de kwistig uitgegeven presentielijsten kan nalezen. Wat hunne verhouding tot hunne omgeving betreft, heeft men ruimschoots gelegenheid op te merken, dat hunne piëteit zich niet tot de Italiaansche taal uitstrekte, een slecht voorbeeld, dat den huidigen chronist van dat vereenigingsleven nu en dan te

machtig werd en hem aanstak, of met nieuwe woorden van eigen makelij valsche duiten in het zakje deed werpen...

Men zou het ons wel willen vergeven, indien wij minder de aandacht schonken aan het talrijk kroost van welken kladschilder ook en den kunstlievenden heer Haring ([1]) met niet zoo veel zorg opzoutten, en vraagt ons met meer recht wat eigenlijk de plaats was van een Paulus Bril in zijne Romeinsche omgeving, met welke inheemsche schilders hij schouder aan schouder gewerkt heeft, waar de paleizen zich bevonden, die hij met zijne fresco's versierde; of die nog bestaan. Nog een paar van die vragen meer, en wij zitten er, naar den tegenwoordigen stand der onderzoekingen, jammerlijk onwetend voor.

Het is van belang te weten, welke bouw- en andere kunstwerken, om bij Rome te blijven, wat hoofdzaak zal zijn, voor den smaak van een zekeren tijd den toon aangaven. Dat is niet uit de stadsbeschrijvingen te halen, want die houden er een stel vaste uitdrukkingen op na en schrijven bovendien elkaar af. Men moet dus dieper in de plaatselijke geschiedenis doordringen, de zeer uitvoerige bronnen raadplegen, die nog in handschrift liggen, en van, deels onuitgegeven, reisbeschrijvingen gebruik maken. Het wordt alles eigen werk, want juist voor den tijd, die in aanmerking komt, wanneer men rakende de

([1]) Men kende haar — als stofnaam — onder de gewone huishoudelijke artikelen uit de Noordelijke en Zuidelijke Nederlanden in Rome.

In de prachtige verzameling van pauselijke en stedelijke plakbrieven in de vroegere bibliotheek der Dominikaners — die indertijd de censuur uitoefenden — thans de openbare: biblioteca Casanatense, vond ik zulk een „bando”, no. 13 van den bundel van het jaar 1592, pontificaat van Clemens VIII, waarin de prijzen voor eetwaren worden vastgesteld en daaronder ook: „arrenghe di fiandra”, en weer in no. 166, waarin de prijzen worden geregeld voor de plaatsen waar dezelfde toen regeerende paus en zijn stoet zouden doortrekken op reis naar Ferrara.

Linnen uit de Nederlanden heette in Italië al eeuwen geleden: „tela d'Olanda”, terwijl een stof voor het overtrekken van beddegoed, naar ons Bergen-op-Zoom: „bergonzo” genoemd wordt. Belgische kant komt in 1658 als: „merletti di Fiandra” voor bij Ozzola, *l'arte alla corte d'Alessandro VII*, p. 81. In het Vaticaansch archief vond ik, Misc., Arm. V, Tom. 209, in eene lijst der douane voor 1656, als kapittel 24: „... tele rigate di Fiandra „e Todesche”. Ik weet niet met zekerheid te zeggen, wat bedoeld is met een soortgelijke waar, vermeld als een van de prijzen in eene loterij in 1588 te Rome gehouden, Vaticaansch Archief, Misc., Arm. V, Tom. 216, waar o. a. voor eene waarde van 8 „scudi”: „panno d'estate di sensile di Fiandra” te winnen was.

Aantrekkelijk is zeker de volgende plaats over tulpenbollen uit een brief, in de Zuidelijke Nederlanden door eenen Aldobrandini aan zijnen broeder, den kardinaal geschreven:

Archivio Vaticano, Fondo Borghese, IV, 218, c. 125:

1605 April 6.

„Riccvo in un medesimo instante due lettere di Vostra Signoria Illustrissima di 29 „di marzo passato; et, quanto alle cipolle di tolipani, io procurerò per ogni modo possi„bile, che Vostra Signoria Illustrissima resti servita, nonostante ch'io mi ritrovi lontano „da Brusselles, et ne scriverò a Bertoldo, affinché con ogni diligenza et prestezza ne „proveda.”

betrekkingen tusschen Noord en Zuid rekening wil houden met het meest ontwikkelde verkeer en de vorming van een Italiaanschen smaak in het Noorden, is er een groote gaping in de geschiedenis van Rome.

Voorzoover de Noord- en Zuid-Nederlandsche kunstenaars den Katholieken godsdienst beleden, heeft men mèèr gegevens, tot nu toe aan hun lidmaatschap van eenige nationale kerken en vereenigingen ontleend. Dit zal zeker, wanneer de onderzoekingen voortgezet worden in het „mare magnum" der parochiale archieven, leiden tot het aantreffen van bizonderheden over de vermeerdering van hunne gezinnen, en posthume aangifte hunner woonplaatsen. Wat deze laatste aanwinst betreft, die zeker eenige kleur zal geven aan een toekomstige geschiedenis der ingezeten kunstenaars, is echter een duchtige topographische kennis onontbeerlijk. Om dit met een voorbeeld duidelijk te maken. Wij vinden gedrukt, dat een van onze landgenooten leefde bij den boog van Camillianus. Dit beduidt thans niets, maar het wordt eerst helder wanneer men zèlf er bij weet, dat dit, onder Clemens VIII neergehaald, monument op den hoek van het plein van het Collegio Romano stond. Zoo verdient het aanbeveling, en kan het onder omstandigheden een nadere tijdsbepaling geven, wanneer de uitgever van dergelijke bescheiden ons voorlicht welke straat bedoeld is, wanneer van eene: via Paolina gesproken wordt, de tegenwoordige: via del Babuino, of de tegenwoordige: via Paolina, bij Santa Maria Maggiore, welke niet vòòr Paulus V, die daar de cappella Paolina aanbouwde, haar naam gekregen kan hebben; om van de derde via Paolina, die buiten het revier der bentvogels ligt, niet eens te spreken. ([1])

Bij al deze onzekerheden, die ik hier slechts heb aangestipt, en wel het recht geven, wanneer men ze in haar geheel overziet, en hare ontmoedigende werking heeft ondergaan, te zeggen, dat de achtergrond ontbreekt, is het hoogst opmerkelijk, dat de kunstenaars zelf ons op het nog duister tooneel, waar hun Romeinsch bestaan of verblijf zich afspeelden, eenig onvergankelijk décor, naar de middelen hunner kunst nagelaten hebben.

([1]) In mijne eigen studies omtrent de geschiedenis der monumenten der beschaving en van het kunstleven in Rome om 1600 kwam ik nu en dan op gegevens omtrent Noord- en Zuid-Nederlandsche kunstenaars en geleerden, die ik in mijn: *Sixtine Rome* en in het *Repertorium für Kunstwissenschaft*, XXXVII, pp. 18—59, aldaar onder de resultaten mijner onderzoekingen in het Pantheon-archief, mededeelde; het een en ander zal ik ook in mijne: *Documenti sul Barocco in Roma*, die zich thans in druk bevinden, brengen. Hoewel het overigens als „ontdekkingen" niet veel om het lijf heeft, sta ik erop het auteursrecht van hetgeen ik zoo hier en daar over onze landgenooten in druk gaf, te behouden; het kan na de ongewone ervaringen, die ik opdeed, geen kwaad te vermelden waar men het oorspronkelijk eigendom kan aantreffen.

Daar is een zeer rijk en tastbaar materiaal, in Rome gemaakte kunst, een stel bescheiden, dat niet meer om leven en vorm vraagt, of onredbaar levensloos en vormloos is... Het lag verspreid in de portefeuilles van prentenkabinetten en teekeningen-collecties; dat was het eenige bezwaar. Nu begint men het echter zoo volkomen in reproductie bij elkaar te krijgen, dat het voor de geschiedenis van onze Romanisten van belang is de aandacht erop te vestigen.

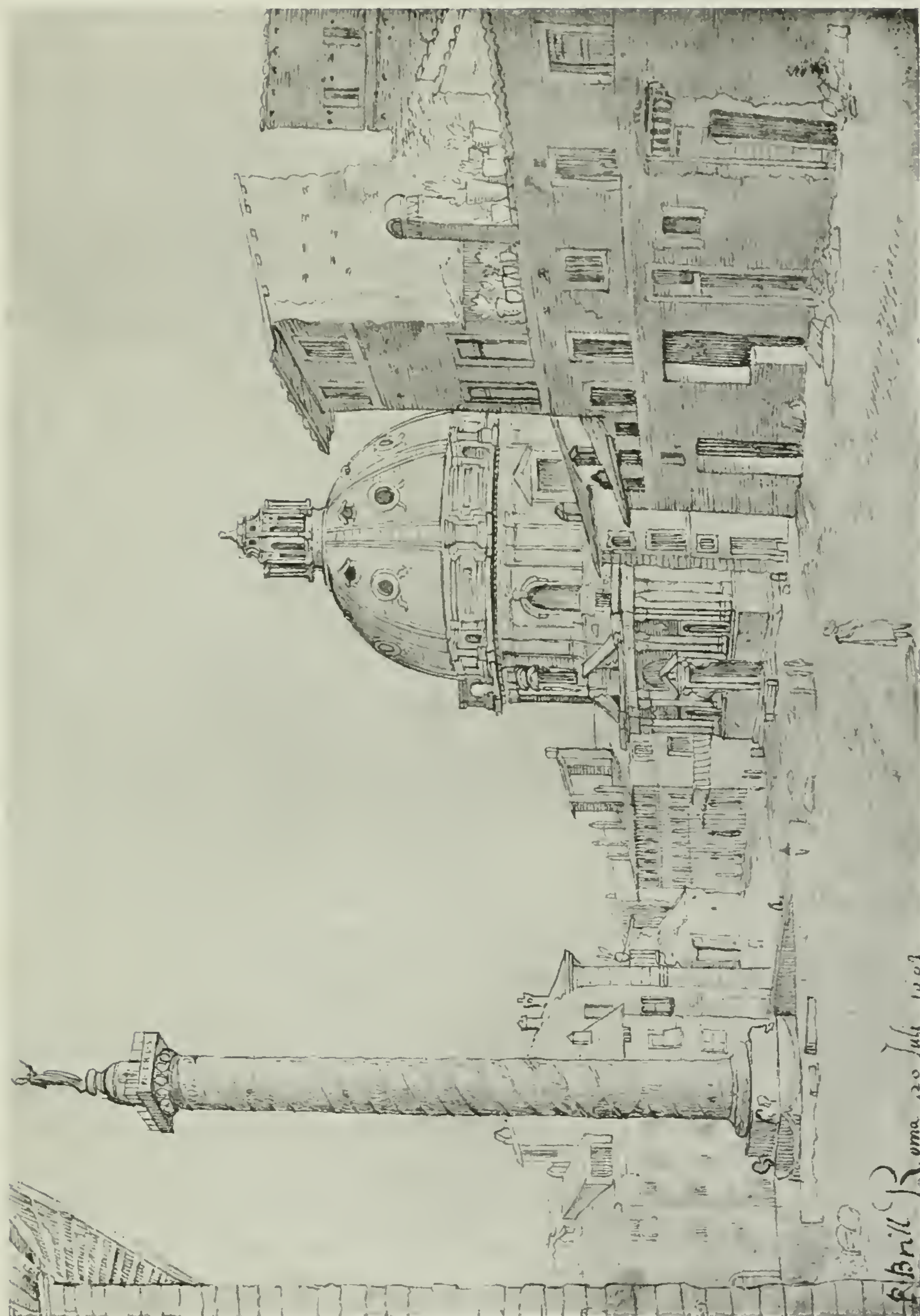
Wij kunnen niet zeggen, dat het bijeenbrengen van deze kostbare gegevens ter wille van onze kunstgeschiedenis gebeurd is.

De Nederlanders zijn er bovendien eerst aan te pas gekomen, toen het groote werk gedaan was; toen hebben wij met eene kleine tentoonstelling in Castel Sant' Angelo nog gelegenheid gehad er nieuwe zaken van belang — dank zij vooral onzen zoo verdienstelijken, en betreurden, vakgenoot Moes — aan toe te voegen.

Het dient vermeld, dat de nieuwe wetenschap der iconographie van Rome, met haar batig saldo voor ons, door den Jezuïeten-pater uit het princelijk geslacht der Massimi, in zijn voortreffelijk boek over de (thans verdwenen) villa Montalto ontgonnen en in den atlas van middeleeuwsche vogelvlucht-kaarten van de Rossi ontstaan, door Müntz en Stevenson voortgezet, een goed eind verder gebracht in twee kleine maar zeer savante tentoonstellingen door den kortelings overleden Domenico Gnoli en door Paul Kristeller ingericht, onder den, nu afgetreden, prefect der Vaticaansche bibliotheek Dr. F. Ehrle, S. J., tot hare volle ontwikkeling kwam, als Dr. Egger het in de opdracht zijner *Römische Veduten,* die ik hier wat onze landgenooten betreft zal behandelen, naar Romeinschen stijl lapidair uitdrukt in de opdracht van het werk:

FRANCISCO EHRLE S. I.
PRÆFECTO BIBLIOTHECÆ APOSTOLICÆ VATICANÆ
ALMÆ URBIS TOPOGRAPHIÆ STUDIORUM
CULTORI FAUTORI PROPAGATORI PRÆSTANTISSIMO.

Gewoonlijk denkt men zich de Vaticaansche bibliotheek als een, hoogst bevoorrechte, verzameling van in de eerste plaats philologische en theologische, overigens historische handschriften. De vorming van de bibliotheek heeft daar zeker toe bijgedragen en, daarbij, de richting der studies van het meerendeel der geleerden, die voorheen daar hunne kennis kwamen putten. Onder de leiding van Dr. Ehrle is o. a. de waarde, die eenige fondsen voor de Italiaansche letterkunde bezitten, in het licht gesteld, van de handschriften, die eens een markies Capponi bijeenbracht en van de vroegere bibliotheek der familie Barberini, een



PAULUS BRIL: Het Forum van Trajanus; teekening.

(British Museum, Londen).

monumentale aankoop, dien Dr. Ehrle wist uit te voeren. Al vóór de Barberiniana bij de Vaticaansche bibliotheek werd ingelijfd haalden Müntz en Lanciani er belangrijke berichten voor de kunst-bouwgeschiedenis van Rome uit. Onze onlangs op het slagveld aan den Isonzo gevallen, hoogst verdienstelijke, collega Dr. O. Pollak, bereidde, in Oostenrijk, eene uitgave van documenten voor, die met de gegevens der Barberiniana voor de geschiedenis van het Romeinsche Barocco uitvoerig rekening zou houden. Eenige jaren geleden gaf Huelsen, uit hetzelfde fonds, het magistrale deel met de teekeningen van San Gallo. Ook voor de geschiedenis van den bouw der Sint Pieterskerk, en omtrent het, tot beeldende kunst in Rome in de zeventiende eeuw nogal in verband staande, tooneel, zit er nog veel onverwerkte stof.

De kunstgeschiedenis kwam, door het rijke en nieuwe materiaal aangetrokken, haar plaats in de Vaticana innemen en haar werd daar door Dr. Ehrle, die onzer wetenschap een warm hart toedraagt, welkom geheeten, of zij naar Karolingische handschriften-tooi, anderwijs verluchte manuscripten van het star-Byzantynsche tot de miniaturen van Urbino, die ten slotte kleine schilderijtjes werden, kwam zoeken. De thans zeer kostbare verzameling deelen met gekleurde teekeningen naar vroeg-Christelijke musief- en fresco-kunst worden er geraadpleegd, kunstenaarsbrieven en oude beschrijvingen van kunstverzamelingen in Rome afgeschreven; het archief van de Sint Pieterskerk kan men thans in de studiezaal der Vaticaansche bibliotheek doorgronden. Ons vak is bedacht in de rijke hand-bibliotheek, terwijl de boekenverzameling der Vaticana ook nog de Cicognara-bibliotheek, vol „rariora" der kunstgeschiedenis, en een prenten-kabinet met verrassingen bevat.

Ik heb even over deze nieuwe benutting der eerwaardige Vaticaansche bibliotheek willen uitweiden, omdat zij toch ook door de gunsten daar bewezen, nadat wij er goed ontvangen waren, eene erkenning van ons vak insluit. En dat het geen voorbijgaande voorrechten zullen zijn, daarvoor staat ons de keus van den opvolger van Dr. Ehrle borg, want Monsignor Ratti, voormalig directeur der Ambrosiana — een bibliotheek en een museum als Federico Borromeo die reeds om 1600 gemaakt had — is ook wel kunsthistoricus, die ons o. a. de voorbeeldige beschrijving dier Ambrosiana schonk en voor zeer fijne studies over Lombardijsche kunst tijd vond.

Met de aanmoediging van kunsthistorische studies vereenigde ook Dr. Ehrle eigen onderzoekingen op het gebied in zijn werk over de Borgia-zalen en hij bracht de topografie van Rome en de prentkunst tot haar recht in eene reeks van vogel-vlucht-kaarten van Rome en

van gezichten op monumenten, die hij voortgaat uit te geven. De topographische kunst zoowel als de kunst-topographie komen met het uitgeven van deze reproducties der oude perspectivische kaarten op vasten bodem te staan. De belangstelling in het nieuwe vak der iconographie van Rome kon ook in een afzonderlijk museum, in de vroegere kazerne-gebouwen naast Castel Sant' Angelo, bevrediging vinden.

Hoe verlokkelijk het op zich zelf ook zou zijn met voorbeelden aan te toonen welk een macht van kennis en scherpzinnigheid is aangewend, om raadselachtige voorstellingen van hoeken en gebouwen van Rome in en vooral nà de Renaissance te verklaren, moet ik het nalaten om mij binnen de perken van dit tijdschrift te houden. Het is desalniettemin haast niet doenlijk voor Rome bij onze kunst te blijven... Over de schreef ligt het Beloofde Land... Dat hebben indertijd onze Nederlandsche kunstenaars al gevoeld en aan die onvermijdelijke bevlieging hebben wij mede hun aandeel in het werk van Rome af te beelden te danken, ook wanneer wij terzijde laten al wat in onze prentkunst aan afbeeldingen van sedert verdwenen of verspreide Romeinsche schilderijen, beelden, graffito-kunst bewaard bleef. (¹)

Zij kwamen er echter niet allen uit eigen aandrift toe schilderachtige of wegens aloudheid beroemde gezichten op Rome in beeld te brengen. Een aantal Nederlanders stond in dienst van plaatselijk-Romeinsche, van vaderlandsche (Antwerpen) en andere buitenlandsche ondernemers (München), die toen voor de verspreiding van Italiaansche kunst de rol van de hedendaagsche groote photographische firma's vervulden; en die tegelijk het belangrijk afzetgebied der devotioneele kunst met voorstellingen der Zeven Kerken, de levens van nieuwe heiligen in de eigen omgeving, wonderdadig geachte schilderijen en beelden verzorgden, een tak van kunst die door het toedoen der Jezuïeten-orde en door de omstandigheid van het jubeljaar 1600 weelderig uitgroeide.

Voor den onbemiddelden jongen kunstenaar, die zijne leerjaren in Rome kwam doorbrengen, leverde het zeker een aardige bijverdienste of een levensonderhoud op, met zijn teekenstift voor de plaatsnijders te werken.

(¹) Hun aandeel in het: *Speculum Romanae Magnificentiae*, bijvoorbeeld; de beschilderde of in „graffito" uitgevoerde gevels van Romeinsche huizen afgebeeld in prenten van Visscher en Saenredam; het oeuvre der teekeningen door Gaspare Celio voor Hendrik Goltzius uitgevoerd en dat denzelfden Celio aanleiding gaf, als hij in zijne voorrede zegt, een, nu uiterst zeldzaam geworden, boekje te maken: *Memoria fatta dal Signor* GASPARE CELIO *dell' habito di Cristo*... In Napoli, 1638 (p. 4: ...memoria fatta nell' anno 1620).

De grootmeesters van de prentkunst, die reeds een school om zich gevormd hadden, konden er schitterend de kosten eener Italiaansche reis uit bestrijden.

Wij zouden echter aan onze kunstenaars onrecht doen, wanneer wij alleen op deze financiëele zijde letten, die voor hun eigen levensgeschiedenis veel kan verklaren. Het was waarschijnlijk reeds toen niet voldoende, dat iemand vaardig genoeg was in de teekenkunst om de vormen van een stadsgezicht slaafs af te beelden, om voor dit soort van werk aangezocht te worden, maar wel degelijk een van de voorrechten onzer landgenooten, die in Rome zelf erkenning vond, dat zij naar hunne eigen wijze de eigen bekoring van Rome op zich lieten inwerken en die wisten weer te geven. Om dit met een, voor ons niet zeer alledaagsch, voorbeeld duidelijk te maken: wat de Romeinen er voor voelden, het moet ongeveer geweest zijn de aantrekkelijkheid, die het voor ons heeft een vreemdeling onze eigen taal te hooren spreken; met een accènt, als, om tot ons onderwerp terug te keeren, echte Nederlandsche kunst altijd gehad heeft.

Men zou zelfs, dunkt mij, zoo ver kunnen gaan aan te nemen, dat de jonge kunstenaars, zat van de zwierige en statige voorbeelden die hun dagelijksche leerstof vormden, er een gelukkige afleiding en een gedeeltelijke leniging voor hun heimwee in vonden, op eigen avontuur en openlucht-motieven uit te trekken, zooals zij dat al vroeger thuis hadden begonnen.

Het teekenende mannetje is op Romeinsche stadgezichten, van Hendrik van Cleef's panorama van Rome tot Stefano della Bella, een broertje van den vent, die op onze echt Hollandsche schilderijen even vrijmoedig een meer lichamelijke behoefte vervult. De teekenaar zit bij den Trajanus-zuil, den Boog van Titus, het Colosseum, op den Aventijn en heet Dosio, Breughel, Jacob Bosch, Giovanni Maggi, Poelenburg, Tempesta al naar gelang; het kan zelfs de geheimzinnige persoonlijkheid van den Anonymus Fabriczy zijn, en Heemskerk, eer die zich aan leelijke prenten beging. Onze Nederlanders brachten bij dat werk een ingeboren kennis van het landschap te pas, die een oud getuigenis van Italianen [1] erkent en eene nauwkeurigheid, welke bijvoorbeeld in Heemskerk's teekeningen naar de oude basiliek van Sint Pieter, tot documentaire waarde rijst. Hun groote verdienste is ook, dat zij, uit

[1] De mij door Prof. Chr. Huelsen aangewezen Scheda Peruzzi, Florence, Uffizj, no. 483: Afbeelding van het plafond van een huis op den Aventijn; teekening gemaakt tusschen 1530 en ongeveer 1536. Er kwamen daarin voor: „paesi bellissimi con edifitij et figure meglio „de fiandreschi, a confusione di quelli ch'l negavano."



PAULUS BRIL: Romeinsche Villa.

Uit eene reeks: „De Jaargetijden", uitgegeven door Egidius Sadeler.

landen met zoo sterk uitgesproken karakteristiek komend, het eigendommelijke van het Romeinsche pakken en op hun eigen wijs weergeven. Zij bekommeren zich niet om een mogelijke geleerde reconstructie van de Oudheid, nemen de academische en aanschouwelijke lessen in Renaissance wat loens op, en gaan recht op hun doel af, dóórdringend in het schilderachtig gegeven, in onmiddellijke voeling met het „chiaroscuro" en de kleur van hun onderwerp, als een sonnet van Brederode op een blonde schoone voor een wingerd-berankten muur. Wat wisten zij, dat de zorgvuldigheid, die ze van huis hadden meegebracht, dat plesante werk eens ook tot geleerd materiaal zou maken? En toch, als ze, minder onnoozel, reeds iets van den Prix-de-Rome — volgens programma — in zich gevoeld hadden, zou hun werk er zoo veel bij ingeboet hebben. De Prix-de-Rome werkt nog het meest uit, wanneer de fortuinlijke bezitter dien voor goeden prijs verklaart...

Zij hielden echter, bij al hunne artistieke, ook voor ons dierbare buitenissigheid, den meer zakelijken kant van hun kunstvak in het oog, waar zij de motieven verzamelden voor toekomstige Romeinsche schilderijen, die zij eenmaal in het eigen land zouden maken, blijkbaar een goede markt voor dit zeer eigenaardig soort kunst. In de werkelijkheid van Rome stonden noch de overblijfselen van de Oudheid, noch het anderwijs belangrijke en pittoreske dicht genoeg op elkaar, om er een Romeinsch tafereel van te maken voor de klanten, die zeker veel voor hun geld wilden hebben. Wij zijn hier in zekeren zin toegekomen aan wat Van Mander schilders van „ruwynen" noemt, met hun naakt metselwerk, afgeknotte kolommen en vervallen bogen achter eene „Aanbidding der Koningen". Het begin van dien zonderlingen smaak is bij hen te vinden: Patinier, Hendrik met de Bles, Scorel. Meer zin heeft de opstapeling van juist Romeinsche vervallen oudheden in het titelblad van eene reeks van Heemskerk's prenten. Daar kwam dan het nieuwere Rome, zooals onze schilders het voor oogen hadden, overgehaald, bij. Voor de ruïnes werd het, later, een eigen kunst bij Panini en een groot spel der fantasie in de teekeningen (nu in het British Museum) van Piranesi.

Het componeeren van Romeinsche oude en nieuwe gegevens tot een overtreffenden trap van de meer verspreide en soms koelere werkelijkheid, bracht in den loop des tijds zeker meer genoegen aan de bezitters van die schilderwerken, dan aan de tegenwoordige wetenschap der iconographie van Rome. Het is ondertusschen aan de scherpzinnigheid van Egger gelukt, die voortbrengselen van waarheid en verdichting in

klassen te verdeelen, zoowel teekeningen en prenten, als schilderijen. Als toelichtende voorbeelden noemt hij o. a. een prent van Willem van Nieuwlandt, die om 1600 een prent van Hieronymus Cock van een halve eeuw vroeger gebruikte; Romeinsche motieven verwerkt in een schilderij van Jacob de Heusch, in een ets van Thomas Wyck. In een „Kermis” van Frederik van Valckenborch (Weenen) vond Egger niet alleen de kerk Santa Maria in Cosmedin, die dikwijls is afgebeeld, maar ook Sant' Anastasia vóór de verbouwing, eene ontdekking die alle respect verdient!

Sommige gevallen laten een twijfel open of de maker van een Romeinsch geval al dan niet in de stad zelf geweest is: Jodocus de Momper waarschijnlijk niet, Daniël Schellinks wèl. Voor Jan Abraham Beerstraten komt Egger, naar aanleiding van een gesigneerde en gedateerde (1662) teekening, die Sant' Angelo in Pescheria voorstelt, tot de slotsom, dat hij niet in Rome geweest is, maar deze teekening gemaakt heeft naar een oorspronkelijk, ook door Jan Miel gebruikt.

Dan noemt Egger zelfs teekeningen, die door de kunstenaars gedurende hun verblijf in Rome niet naar de natuur, maar naar oudere voorbeelden gemaakt zijn: o. a. door Jan Breughel naar Paulus en Mattheus Bril, en wijst op de teekeningen à contrepartie ten behoeve van de plaatsnijders.

Het is zeker van belang voor de catalogiseering van schilderijen en teekeningen van Noord- en Zuid-Nederlandsche Romanisten, of van kunstenaars, wier Romeinsch verblijf men als stellig aanneemt, en voor de conclusies, die de kunstgeschiedenis uit dergelijke voorstellingen, data en signaturen trekt, van de uiterst deskundige en ook op de praktijk berekende uiteenzettingen van Egger kennis te nemen. Vooral als nieuwe stukken voor den dag komen, die hij nog niet gezien heeft. In hetgeen hij in lichtdruk geeft is een rijke stof ter vergelijking.

Wij vinden in de verzorgde lijst der kunstenaars, die Egger laat voorafgaan, den: Anonymus Fabriczy — een naam, dien Egger invoert en die zeker de sanctie der kunstgeschiedenis verdient, daar zij den spijker op den kop slaat, voor een ongenoemde door Fabriczy ontdekt, en de herinnering bewaart aan een kunstgeschiedvorscher van beteekenis. Deze nieuwe anonymus dan, is de maker van eene verzameling teekeningen, nu in Stuttgart, waarvan een aantal nà 1562, andere vóór 1572 gemaakt moeten zijn, die in Rome geweest is en er zich misschien jaren na elkaar opgehouden heeft. Egger zou aan Mattheus Bril willen denken, maar kan het niet met zekerheid bewijzen. Het zijn teekeningen in een sterk uitgesproken persoonlijke manier, met gratie behandeld

en ze vertoonen een niet gewone techniek met evenwijdige lijnen voor de schaduwen en stippellijnen voor de minder belangrijke omtrekken. Men ziet haar aan, dat ze van iemand zijn, die verdient uit de anonimiteit te komen. Pro memoria deel ik mede, dat in de jaren 1562—1578 in Rome van onze Noord- en Zuid-Nederlanders waren: Spranger, (¹) een Giulio Fiammingo (1569), (²) en een Cornelio (de Witte?) in 1572; Cort graveerde naar een antiquiteit in het palazzo Farnese in Rome in 1572. (³) Het pleit zou dus wel tusschen Spranger en Mattheus Bril blijven hangen.

Van Jan Asselyn's oponthoud in Rome, met den terminus ad quem 1645, weet Egger ons te berichten, dat vele zijner, door Gabrielle Perelle in prent gebrachte, teekeningen eene voorliefde voor pittoreske gevallen aan den binnenkant van den Aureliaanschen muur vertoonen, die hij ook bij Breenberch opmerkt. In de prenten gaan zij echter wel onder onjuiste namen van meer beroemde bouwvallen. Beerstraten zou, als reeds aangehaald, waarschijnlijk nooit in Italië geweest zijn, daarentegen Jan de Bisschop wèl. Voor Breenberch's Romeinsch verblijf stelt Egger uit zijne teekeningen de jaartallen 1620 en 1627 vast. Mattheus Bril zou, als hij de Anonymus Fabriczy is, reeds 1567 of 1568 te Rome gekomen zijn, terwijl het vroegste document hem in 1583 vermeldt. Egger neemt aan, dat het mogelijk zal zijn uit de kopieën door Jan Breughel, Willem van Nieuwlandt, en anderen het oeuvre der teekeningen van Mattheus Bril weder op te bouwen. Hij opent daar even het uitzicht op de moeielijkheden, die men ook wat de teekeningen betreft, ontmoet, in het toeschrijven van werken der zestiende eeuw, toen men zooveel stukken die bevielen, en dus handelswaarde hadden, vermenigvuldigde. Ongemerkt kan men zoo van het eigenlijk terrein der kunst op het afzetgebied verdwalen, terwijl het ook voor de schilderijen toch al in menig geval ondoenlijk is de Bril's, Nieuwlandt's, en Breughel's uit elkaar te houden. Bovendien zijn in de XVI-de eeuw heele prenten, of motieven eruit, tot schilderijen verwerkt, hetgeen de gewone volgorde omkeert en, indien met de inversie geen rekening wordt gehouden, tot averechtsche gevolgtrekkingen leidt.

Omtrent Jan Breughel, den Fluweelen Breughel, stelt Egger de data 1593 en 1594 voor zijne aanwezigheid in Rome, waar hij bij den kunstlievenden kardinaal Federico Borromeo in het gevlei kwam, vast, en acht het niet onwaarschijnlijk, dat hij met zijn gepurperden Maecenas

(¹) Kallab, *Vasari-Studien*, p. 134.
(²) Grossi-Gondi, *la villa dei Quintilii*, p. 16, n. 1.
(³) Lanciani, *Storia degli Scavi*, II, p. 162.



NEDERLANDSCH MEESTER, omstreeks 1600: Het Forum van Rome, met voorstelling van een nog onverklaard volksgebruik.
(Galleria Doria, Rome).

de stad in 1595 verliet; wij weten uit zijne door Crivelli uitgegeven brieven, dat hij zich in 1596 in Milaan ophield. Pieter Breughel was in Rome in het jaar 1553, Hendrik van Cleve reeds in 1550, naar den datum op zijn door Bartoli (Cento Vedute) uitgegeven panorama van Rome. Ik maak hierbij opmerkzaam op zijn soortgelijk panorama van Napels (prentenkabinet, München) en zijn panorama van Florence, dat in het prentenkabinet der Corsiniana (Rome) bewaard wordt.

Naar de dateeringen van een stel teekeningen van Lieven Cruyl in de Albertina — in 1910 voor die verzameling uit particulier bezit aangekocht — kan Egger zijn Romeinschen tijd beter vaststellen, en wel: 1665—1667 (de prenten naar de teekeningen dragen latere dagteekening).

Terwijl Egger voor Jacob de Heusch ongeveer 1665 als tijd van zijn verblijf in Rome aanneemt, zegt hij, dat voor Lingelbach, die in Italië van 1644 tot 1650 gestudeerd heeft, geen stellige datum voor zijn oponthoud in Rome aan te wijzen is. Voor Gillis van Valkenborch denkt Egger aan te durven nemen, dat hij in de jaren 1590 en 1591 in Rome geweest zal zijn. Ook de latere onderzoekingen in de nationale

weldadigheidsinstellingen en in het archief van San Luca laten ons in het duister omtrent deze twee en leveren niets op voor andere belangrijke persoonlijkheden, als: Poelenburg, Breenberg, Willem Romeyn (die door Egger, weer naar eene teekening, 1655 in Rome aangewezen wordt), noch omtrent den plaatsnijder Bloemaert, die in het Romeinsche Seicento met vakgenooten uit onze landen, een belangrijke plaats innam. Naar mijne meening zouden wij daar gaarne het uitsluitsel omtrent lichten als Jacob de Hase en „Luigi Gentile" voor missen! Des te beter indruk maakt een sober gehouden, degelijk stuk werk, als de beredeneerde lijst van Egger; het is verfrisschend en verkwikkelijk en geeft een les, dat men ook in de kunstgeschiedenis houde voet bij stuk, en dat het in ons vak waarlijk niet om bladvullingen en sprokkelingen gaat.

In Bartoli's boek is de lijst der kunstenaars zeer veel korter gehouden, en wij moeten hem dat niet euvel duiden, want zijne verzameling, die als wij zullen zien veel van belang voor onze kunstgeschiedenis bevat, staat eigenlijk buiten ons vak, als de titel: *Cento Vedute di Roma Antica* reeds aanduidt. Bartoli is voor alles topograaf van het klassieke Rome, wat hij in een aantal zorgvuldige studies over moeielijke vraagstukken bewezen heeft en het is vooral ten dienste van de archeologen, dat hij zijne kostelijke verzameling reproducties, elk van eene goed bijgehouden verklaring op het schutblad voorzien, bijeenbracht en voor Alinari uitgegeven heeft. Van Noord- en Zuid-Nederlanders vinden wij hier: Hieronymus Cock, Maarten van Heemskerk, Hendrik van Cleve, Swanevelt, Poelenburg, Cruyl en Gaspar van Wittel. Verspreid treffen wij namen van onze landgenooten, als o. a. Antonis van Wijngaarde, in den meer voor het groote publiek, maar met prijzenswaardige kennis van zaken gemaakten tekst van Hermanin, bij zijn: *Die Stadt Rom im 15. und 16. Jahrhundert.*

Elk van deze drie werken, die alle om hetzelfde onderwerp gaan en elkaar uitstekend aanvullen, heeft een eigen systeem gevolgd. Egger neemt ons, in zijn eerste deel, op het begin van eene groote wandeling door Rome, van Santa Maria del Popolo tot San Gregorio, om die later naar het midden van de stad voort te zetten, en geeft ons de afbeeldingen te zien, die op verschillende plaatsen langs den weg aleer gemaakt zijn. Bartoli houdt zich aan de klassieke monumenten: Pantheon, Colosseum, het, al onder Sixtus V (1585—1590), neergehaald Septizonium enz.; Hermanin's collectie is meer in chronologische volgorde. Elk van de werken heeft ook met het oog op onze kunstenaars eigen nut en bekoring. Men kan bijv. in het eene zien,

welke plaatsen hen het meest aantrokken, in het andere hoe een Nederlander een bepaald monument zag in vergelijking met inheemsche en andere vakgenooten; in het laatste werk komen onze kunstenaars naar tijdsorde hun plaats innemen in het zich geleidelijk ontwikkelend vak van het conterfeiten van Rome. Wij hebben dus in het werk van deze drie buitenlanders gelegenheid in alle richtingen een terrein te verkennen, dat naar het geheel te oordeelen van al die platen onzen naam eer doet, en aan ons een bevoorrechte plaats geeft, ver op andere buitenlanders vooruit, als ik even nader zal aanstippen, nadat wij ons met het in overvloed aangeboden materiaal zullen hebben beziggehouden.

Nauwelijks is Egger (¹) voor zijn ommegang door Rome de Porta del Popolo, den ingang tot de Eeuwige Stad langs 's heeren wegen binnengekomen, of hij kan ons al op belangwekkende teekeningen van onzen Maarten van Heemskerk wijzen. Op een blad vereenigd vinden wij een schets van den „Muro Torto", een oud stuk muurwerk uit den onderbouw van den Pincio, dat altijd de schilders aangetrokken heeft, een denkbeeld van den stadsmuur naar de poort toe, en, meer uitvoerig, het plein zelf, met de toen nog gezaghebbende poort en een klein gebouwtje van de tolbeamten, waar men toen en later toezicht hield op het geestelijk voedsel, dat Rome binnenkwam, en waar men zeker ook het reisbibliotheekje van onzen Hooft doorsnuffeld zal hebben. Hetzelfde motief in eene teekening van Jan Asselyn, die tusschen 1634 en 1645 gemaakt moet zijn, terwijl Lingelbach het geval thuis in Amsterdam, in 1655, als tegenstuk van zijne: „Omgeving van het Kapitool" (Brussel) ondernam. Nog eene teekening: van Lieven Cruyl. Hierbij bied ik ter vergelijking aan een prent van Bril, uit eene reeks: *Jaargetijden*, en daarmee hebben wij al een behoorlijke Nederlandsche intrede in Rome!

Wij vinden dan, den linkeroever van den Tiber volgend, den Anonymus Fabriczy met eene teekening van de brug voor de Engelsburg, ook met of zonder dat geweldig bolwerk van de pauselijke stad om de Sint Pieterskerk een indertijd uiterst aanlokkelijk gegeven voor de schilderkunst, waar van de onzen ook Willem van Nieuwland (naar een ouder oorspronkelijk), Lieven Cruyl en Mattheus Terwesten hunne krachten op beproefden.

De oude basiliek van Sint Pieter en de opbouw van de nieuwe

(¹) *Römische Veduten, Handzeichnungen aus dem XV.—XVIII. Jahrhundert*, mit Unterstützung der Kaiserlichen Akademie der Wissenschaften in Wien herausgegeben von Dr. Hermann Egger, I. Band, Friedr. Wolfrum & Co, Wien und Leipzig.

reuzenkerk hebben in onzen Maarten van Heemskerk eene bezieling voor kranige teekeningen gewekt, die hem zijn Hollandsche nauwkeurigheid toch niet hebben doen verzaken; hetgeen die bladen uit zijn schetsboek thans dubbel kostbaar maakt. Zonderling, dat geen plaatsnijder zich geroepen gevoeld heeft de phasen van de wordingsgeschiedenis van een wonder der bouwkunst, in den tijd toen de roep zeker over heel het beschaafd Europa doordrong, in prent weer te geven. Wij moeten ons echter verblijden met hetgeen Heemskerk in zijne teekeningen heeft vastgelegd omtrent het eerste tijdperk van den bouw, die vervolgens in twee andere groote stukken: koepel, en langschip met gevel voltrokken werd. Van den koepelbouw hebben wij eigenlijk geene authentieke afbeelding, en van al hetgeen in de jaren 1605—1615 gebeurde, toen het meerendeel van de oude basiliek afgebroken en een groot stuk van de nieuwe Sint Pieterskerk gebouwd werd, heb ik geen voorstelling in beeld kunnen vinden. Ik meen het werk zelf van afbraak en opbouw; als bekend bestaan er zeer zorgvuldig uitgevoerde teekeningen van onderdeelen en vondsten in het notaricel document van den afbraak door Grimaldi.

Heemskerk, naar zijne schilderijen en prenten te beoordeelen, zonder van zijn Romeinsch teekeningen-album (thans in Berlijn) kennis te nemen, is, sedert deze laatste in reproducties door Huelsen en Egger uitgegeven zijn, eene ongerechtigheid begaan, die men vermijden kon.

De zegenrijke invloeden der Renaissance liggen in onze Nederlanden nu eenmaal niet aan de oppervlakte, misschien omdat het goede zaad eerst in den bodem eener diepere beschaving gekoesterd, kon gedijen. Dat is echter meer in de letteren, in de wellevenskunst. In de beeldende kunst is de Renaissance als een lymphe, die de weefsels hernieuwt en verkwikkend aan den dag treedt, waar men haar niet zoekt. Er is kleinkunst, versieringskunst, er zijn bronnen en vooral weer prenten, veronachtzaamde kleinooden deze van het einde van de zestiende eeuw, toen de Renaissance bij ons recht begon door te werken en die van hare weldaden luide kunnen getuigen en al den jammer der manieristen, zelfs bij hen zelf, doen vergeten.

Zoo'n Heemskerk heeft voor de monumenten van Rome gekend, wat Vondel een eeuw later met wat meer overdrijving verlangde van den vreemdeling in Amsterdam, waar geen gemeen verwondering paste, maar: moet zwijmen wie het ziet. Heemskerk bleef zich bewust, dat hij getuige was van eene grootsche gedaanteverwisseling — een functie die voor Renaissance organisch is en een onderwerp van haar

PAULUS BRIL: Carnaval op de Piazza del Popolo.

Prent uit eene reeks: „de Jaargetijden", uitgegeven door Egidius Sadeler.

kunst — die vóór zij zich tot het nieuw-te-wordene afspeelde, verdiende voorgesteld te worden. Hij zal niet geweten hebben, dat hij die teekeningen niet in de omgangstaal der prenten zou kunnen laten spreken. De uitgevers in het Noorden hebben zich daarmee eene schoone gelegenheid wat degelijks te brengen laten ontgaan. In elk geval hebben wij aan hem een aantal voorstellingen van het onrustbarend complex van oud en nieuw te danken, dat zich aan den gigantischen geest van Michelangelo zou voordoen: als in die teekening van het middenschip, waar tusschen de forsch aangegeven bogen de wijde ruimte gaapt, die eerst een halve eeuw later door den koepel gedekt zou worden, met het oude orgel en den bronzen Sint Pieter juist aangeduid, waar naar voren toe de oude Constantijnsche basiliek nog staat met hare kolommen en mozaïeken.

Een ander Nederlander — zijne herkomst blijkt uit een paar bijgeschreven woorden — heeft op een zekeren afstand, waarschijnlijk van het dak van een paleis in Borgo, de wonderlijke vermenging van verleden en toekomst, de zich uit de bouwvallen in de hoogte werkende kathedraal van Sint Pieter, voor de herinnering van latere geslachten, die het werk alleen áf zouden kennen, bewaard. Boven het Romeinsche dak zag hij het bovenstuk van de eerste façade voor de oude basiliek in drie decoratief werkende gebouwen geleed en met den klokketoren, die onder Paulus V zou gesloopt worden. Het front van de oude basiliek is met een paar lijnen en het gevelkruis aangeduid. De nieuwe kerk is een groot brok metselwerk, zich reeds welvend, voor de behoeften van den bouw trapsgewijze gehouden met een paar steigers aanleunende en hier en daar figuurtjes, die dwalen over een wereld in wording; wat Vasari ook weergaf in een fresco der Cancelleria.

De verzameling reproducties van Egger bevat dan nog voor hetzelfde onderwerp een aantal intrigeerende schilderijen, van eenen Anonymus, die wel een Nederlander zou kunnen zijn, en twee van Hendrik van Cleve, die, naar den auteur reeds uit de school klapt, op teekeningen van omstreeks 1550 terug moeten gaan. Egger belooft namelijk ze uitvoerig in verband met elkaar, afzonderlijk te bespreken, en hij laat ons daar, vooral wat de laatste twee betreft, in een zekere spanning, want er is in die wat zwaar behandelde, Vlaamsch aandoende gezichten op de beelden-verzameling van het Belvedere, en den bouw van een onwaarschijnlijken koepel op de Sint Pieterskerk, onder den looden vracht van een scirocco-lucht, een Romeinsche verleiding zonder weerga en eene geheimzinnigheid, die om uitlegging vraagt, als er maar een paar menschen, en daaronder Egger zelf, kunnen geven.

Hendrik van Cleve speelt er met eigen herinneringen, goochelt met schetsen en leidt ons om den tuin. Dat Vaticaan staat half in Antwerpen, en half in Rome. Alles is uit de proporties gehaald, die wij nu nog ter plaatse kunnen nagaan, in dat Belvedère. Zoo mag een Van Mander het herinnerd hebben; het kàn niet zòò geweest zijn, en toch was het niet zoo heel veel anders. Juist als wij den moed opgeven, komen we er toch weer op terug, om hier en daar een beeld uit de kernverzameling te herkennen, de lanterfanterende Zwitsers te bespieden en ons te vermeien in het reeds zoo oude motief van den paus-uit-wandelen in zijn tuin, om te bekennen, dat Hendrik van Cleve wist hoe men een Vaticaan schildert dat de menschen begrijpen. Hij laat ons nog niet los, want er is in de: „weiden van het kasteel” — Castel Sant' Angelo als een Graalburcht — de Prati del Castello, een klooster dat van Regulieren of Karthuizers kan zijn, dan Monte Mario als een voorgebergte, het gewricht van den Tiber met Ponte Molle, Santa Maria del Popolo met tuinen op den Pincio en een beetje Rome, dat in de scheeve verhouding zijn stuk Vaticaan meer doet uitdijen, als een lusttuin vol van klassieke kunst rondomme vredig achter de gekanteelde toren van een paar aan elkaar geschakelde kasteelen tegen de onzekere buitenwereld.

In het schilderij met den koepelbouw heeft de herinnering hem nog meer parten gespeeld en heeft hij zijn verbeeldingskracht vrijer teugel gelaten. De data staan niet veel meer toe, dan aan te nemen, dat op het uiterste van Hendrik van Cleve's leven het gerucht van de onderneming in het Noorden was doorgedrongen, en dat hij zich geroepen voelde naar oude schetsen uit zijn Romeinschen tijd het mirakel van bouwkunst, dat stond te gebeuren bij voorbaat af te beelden. De fouten in de voorstelling, die zeker op zich zelf den indruk van een over een groote spatie verdeelde werkzaamheid bijbrengt, zijn vele, en toch zoo beminnelijk met een verwisseling van de rechter- en de linker-hand, die aan het doel: veel in het schilderij te pas te brengen, dienstig blijkt. De Gregoriaansche kapel, in werkelijkheid gereed eer de fabriek van Sint Pieter onder den druk van paus Sixtus V, den opvolger van Gregorius XIII, met den in een jaar te voltooien koepel begon, is hier tegelijk met dezen laatste onderhanden genomen. De bijkomstigheden van het werk zijn Romeinsche steigers, afdakjes, hijschtoestellen, met windassen zooals die er voorheen waren en nog zijn; met een openlucht-osteria op den koop toe. Vreemd doet eene van de oude ronde nevenkappellen aan, en zoowaar verlengt zich naar achteren... de apsis van de oude basiliek, die in werkelijkheid het éérst

onder de handen van de sloopers gevallen was. Men verwondert zich haast ook niet nog den obelisk verdoold te vinden! De koepel is grootendeels fantasie, de aansluitende gebouwen zijn weer zwaar gekanteeld, de klokkentoren is tot een minaret uitgerekt en de ruimte die de binnenhoven van het Vaticaansche paleis laten, zijn met min of meer Nederlandsche architectuur aangevuld. In den wijden omvang van een vaag Rome in den achtergrond zijn vaste motieven: de zuilen, het Pantheon, het Kapitool te herkennen en daar moet Hendrik van Cleve voor het laatst de heugenis gebruikt hebben aan het panorama, dat hij eens van de bouwvallen van het Gouden Huis van Nero teekende.

Voor zakelijke inlichtingen, hoe het plein van Sint Pieter er in het Jubileums-jaar 1600 uitzag, kunnen wij eene prent van Nicolaas van Aelst gebruiken, een zeldzaam blad, waarvan Egger ons een stuk in zijn tekst afbeeldt, met een tweetal schilderijen van Jacob Isaaksz. van Swanenburch (Kopenhagen en Augsburg), die de eerste voorstellingen op het doek van de voltooide nieuwe basiliek, met de eene fontein rechts ook al gereed, bieden.

Zijne wandeling door Rome voortzettend geeft Egger ons teekeningen van den Anonymus Fabriczy, van Jan van Goeree, van Jan Miel, op weg naar het plein voor Santa Maria in Cosmedin met den Vesta-tempel, een Romeinsch gegeven, dat de kunstenaars om strijd behandeld hebben en dat, wat onze Nederlanders betreft, ook in de prenten ons voor de attributies tot weifelen indien niet tot vertwijfeling brengt, waar het Willem van Nieuwlandt, Breughel of een ander kan zijn. Voor die plaats vinden wij bij Egger weer werk van verschillende landgenooten: Mattheus Bril, Jan Breughel, en den Anonymus Fabriczy met een zeer knap teekeningetje, in den tekst, die ook weer het Tibereiland heeft afgebeeld, terwijl de zoogenaamde Ponte Rotto dicht daarbij Lieven Cruyl en Daniel Schellinks in beslag heeft genomen.

Het meest verrassende stuk voor ons, en niet alleen van een vaderlandslievend standpunt, is de teekening van Pieter Breughel den Oude: de haven van Ripa, die de grootmeester in 1553 gemaakt moet hebben (nu Chatsworth, Duke of Devonshire-coll.). Deze eenige thans bekende teekening uit zijn oponthoud in Rome, is, juist omdat zij een haven voorstelt, — ongeveer op dezelfde wijze als zijn prent van de straat van Messina (o. a. Prentenkabinet, Amsterdam) — eene verontschuldiging, om zoo te zeggen, en bovendien zoo Nederlandsch mogelijk: de hulken onder het Latijnsche zeilgerei, een massief waterfront, een lankmoedig lastdier op den voorgrond en de kleumerige passagiers in Vlaamsch opgevatte toga's, die zich over den Tiber als een vliet laten



HENDRIK VAN CLEVE: De oude en nieuwe St. Pieterskerk.
Prent uit eene reeks, uitgegeven door Phil. Galle.

zetten.... Een hoek Rome, dien hij zich was gaan uitzoeken, en dan nog naar zijn eigen temperament voorstelde, als hij wist, dat hij wel mocht doen.

Wij vinden dan voor Sint Jan in Lateranen weer eene uitvoerige schets van Maarten van Heemskerk, die een duidelijk beeld geeft van het Middeleeuwsch Rome, dat zich om de oude basiliek groepeerde, een status quo ante van groot belang, daar Sixtus V ook in dit gedeelte van de stad naar den smaak van het Barocco orde gebracht heeft, hetgeen eene bijna volledige opruiming beteekende van wat men toen: „antico moderno” (nieuwer antiek, het middeleeuwsche) noemde. De waarde van de teekeningen van onze Nederlandsche meesters voor de kennis der verdwenen of al te danig herstelde Middeleeuwsche bouwwerken komt trouwens ook voor de groep van San Gregorio Magno, in werk van den Anonymus Fabriczy, uit; Jan Asselijn geeft die kerk reeds in haar nieuwe gedaante. Het was hun daar vooral om den apsis van Ss. Giovanni e Paolo, het verrassend Lombardisch-Romaansch motief van baksteenbouw te doen, steeds een vreugde der oogen in die voor de kunstgeschiedenis zoo interessante streek van Rome, waar Guido Reni en Domenichino in wedijver: „op het nat maalden” zooals Van Mander zou zeggen.

Ook het Septizonium Severi, het decoratieve bouwwerk, dat zich eens aan den Palatijn tegenover de voortzetting der Via Appia binnen de muren opdeed, een klassiek bouwwerk onder Sixtus V neergehaald — naar men nu aanneemt kort voor de afbraak eene gevaarlijke ruïne — is door onze kunstvaardige landgenooten bedacht. Twee kostbare teekeningen van Heemskerk, gedetailleerd als voor eene commissie tot bewaring der oudheden — toen reeds eene instelling in Rome! — gemaakt in de presentie van het reeds zeer gehavende bouwwerk zelf, en eene andere van de onmiddellijke omgeving, en eene andere van den Fluweelen Breughel, die ik in het British Museum mocht ontdekken, zijn door Egger gereproduceerd. Heemskerk is weer de voornaamste meester voor de bouwvallen van den Palatijn, die overigens ook door den Anonymus Fabriczy en Willem Romeyn bedachtzaam in oogenschouw genomen zijn, terwijl voor Sant' Anastasia, zoowel de genoemde als Gillis en Frederik van Valckenborch met bovengemelde teekening en schilderij in aanmerking komen. Haast tot het eind van de retrospectieve wandeling, die met het eerste deel der Römische Veduten aan San Marco eindigt, is Heemskerk met ons, waar hij ons San Teodoro afbeeldt, „Janus Quadrifons" — zeldzaam in de „Vedute" als de kenner bij uitnemendheid ons verzekert — en het: „Monumentum Argentariorum", dat ook Cornelis Poelenburg aantrok.

(Slot volgt.) J. A. F. ORBAAN.





AANTEEKENINGEN OVER TOONEELUITBEELDING



Het mag als algemeen bekend worden verondersteld dat de kunst der tooneeluitbeelding, het aankleeden van het tooneel de laatste jaren met meer zorg wordt bekeken, het beroep zorgvuldiger wordt behandeld dan voorheen.

Trouwens, het zou niet wel denkbaar zijn, terwijl alle beeldende kunsten naar nieuwe ontwikkelingsgangen heenwijzen, min of meer bewust arbeiden aan den nieuwen vorm, de kunst der tooneelaankleeding niet den minsten invloed daarvan zou ondergaan.

En toch, de literaire schoonmaak der tachtiger jaren, die zeker van invloed is geweest op het moderne tooneelgebeuren, heeft niet tot stand gebracht dat de vakkundige uitbeelding daadwerkelijk reeds is verbeterd of zelfs een juiste richting gevonden heeft.

Hoe groot b.v. is het verschil met de z.g. sier- en gebruikskunsten, welke zich in gestadigen voortgang ontwikkelen volgens vast denkbeeld. Deze, evenals voor het tooneel gebondene, niet vrije kunstvormen gaan stelselmatig door te geven den uit eigen tijd geborene, den levenden vorm.

Wij weten wat men getracht heeft voor het tooneel in aankleeding en uitbeelding te doen. Wij erkennen dankbaar het meermalen loffelijk streven. Invloeden van Graig, Reinhardt, ook van Erler waren misschien daaraan niet vreemd; individueele smaak en inzichten deden daarbij veel.

En toch, meermalen voelden we hieruit een angstig zwak surrogaat, het goedbedoelde onbereikte, het niet bevredigend onvoldoende. En is niet meermalen de z.g. hervorming het geraffineerde uitspinnen der traditie, de verbetering slechts van het eenmaal gangbare?

Toen de sier- en nijverheidskunsten in den aanvang der nieuwe gebeurtenis stonden, waren eenige knappe schilders met de beste bedoelingen aan den gang gegaan voor het daarstellen van den nieuwen

vorm. Zij bedierven veel, omdat zij slechts den decoratieven buitenkant konden geven, niet het metier kenden en daardoor het innerlijk niet raakten. 't Is daarom dat schilders noch architecten, of andere kunstenaars buiten het tooneelbedrijf staande, de aangewezen personen zijn voor de daarstelling der wezenlijke tooneeluitbeelding.

Alleen de man die het tooneel kent, door en door, kan een wezenlijk ambachtelijke vernieuwing en zuivering aan het tooneel brengen.

Alleen de werkelijke tooneelkenner kan dat groote geheel beheerschen en doorvoelen; de eenige weg om te komen tot een wezenlijk juiste tooneeluitbeelding. Niet gaat het om de verzorging der details speciaal, eerst de massa, dan in nauwe samenhang daarmeê de onderdeelen.

Het lijkt eenvoudig nietwaar, en toch zijn de grootste fouten daar waar van tooneelverzorging sprake is, dat het geheel niet beheerscht wordt door een groote gedachte; dat de opbouw van het gebeuren, de omgeving der spelers in flagranten strijd is met de spelers zelve en hunne gebaren, en er van een gemeenschappelijkheid en groot verband als zoodanig geen sprake is.

Tooneel is gemeenschappelijken arbeid en al te veel is het individu alleen aan 't woord, niet slechts in werkelijken zin, ook door de aankleeding van het tooneel en de spelers. Het behoeft zeker niet herhaald dat de uitbeelding van het tooneel in zuiver verband moet zijn met het stuk zelf. Hoe logisch dit ook lijkt, zien we meermalen dat dit niet wordt begrepen. En waar nu het tooneel der laatste jaren in het teeken stond van het burgerlijk naturalisme op het drastische af, is het aannemelijk dat de aankleeding niet anders dan naturalistisch zijn kon.

De spelers hadden te kopieeren, de omgeving moest kopie zijn. De stukken van Heijermans, vertegenwoordigende juist dat soort, ontstaan uit de burgermaatschappij, bieden aan den regisseur niet de mooglijkheid boven dat burgerlijk element uit te komen. (Ik veronderstel even dat de regisseur ook de aankleeding behandelt.) Dit ongetwijfeld talentvol soort tooneelwerk heeft na te bootsen, doet dikwijls niet anders dan „fotografeeren", grijpt uit naaste omgeving en verbant hoogere aspiraties en fantasieën. Men begrijpe mij goed, ik schrijf niet over den auteur of de acteurs, maar over het schouwspel.

„Schakels" van Heijermans is de geraffineerde uitbeelding van benepen burgergedoe, en het is van zelfsprekend dat de omgeving niet anders dan nabootsing mag zijn.

Nogmaals, men begrijpe mij niet verkeerd: Heijermans heeft, vooral ook met „Schakels" innig menschelijk, groot werk geleverd.



Scène uit „Driekoningenavond”.

(N. V. Het Tooneel, Directie Willem Royaards).

„Burgerlijk" slaat dus niet op den kunstenaar als zoodanig, maar op de omgeving die hij verkoos uit te beelden. Ik misken dus niet de waarde van knap, menschelijk tooneelwerk, evenmin als ik me hier geroepen acht een oordeel uit te spreken over deze soort moderne literatuur.

Maar ook de talenten in deze richting gaan wel eens op andere wegen, boven 's levens wezenlijkheid uit in andere sfeer, als b.v. in „Uitkomst", en dan vergeet de tooneelverzorger wel eens mee te gaan. Daar, waar b.v. de Zwaan het straatjongetje meeneemt naar de sterren, en het ventje de edelsteenen uitdeelt, daar is plaats voor fantasie, voor zinvolle moderne uitbeelding.

't Is mooglijk dat de soort moderne tooneelspelen die wij kennen de kunst der tooneeluitbeelding, op nieuwe wijze, vasthoudt, bindt aan een zekere traditie. Toch weet ik zeker dat ook in deze stukken veel wordt verwaarloosd, waar meerdere grootheid en breedheid ware te geven door juistere vakbeoefening en dieper inzicht.

En zouden de stukken van tijdgenooten te veel aan alledaagsche details vastzitten, wat niet altijd waar is, dan nog is er voor den werkelijk fantasierijken kunstenaar een ruim arbeidsveld in de ontijdmatige spelen, als b.v. de Lanceloet, de stukken van Shakespeare, e. a.

Dit niet burgerlijke soort, dit boven het leven uitkomende, het tooneel van „schoonen schijn" in de goede beteekenis geeft aan die kunstenaars werk, die in verre verschieten droomen van kleur en rythme en van al datgene waar in de burgermaatschappij geen plaats voor is.

Juist het tooneel biedt de mooglijkheid datgene te geven dat alleen een kunstenaar schept, en zoo kan het voor eenige uren ons heffen boven het alledaagsche, en ons brengen den zegen van gemeenschappelijken arbeid: tooneelkunst.

Directe aanleiding tot dit opstel is de opvoering van een dier ontijdmatige tooneelwerken „Vasantasena" door het „Rotterdamsch tooneel". Dit eenvoudig groot gebeuren, dit onwezenlijk spel van kleur en atmosfeer, van naïeven stijl en kinderlijkheid, ziehier een werk voor den fantasierijken tooneeluitbeelder.

Wij weten allen de groote moeite en zorgen aan deze opvoering besteed. Wij weten van de financieele offers, den rusteloozen tijd aan voorbereiding besteed, kortom, wij weten wat het kost zoo'n werk tot stand te brengen, en kunnen niet anders dan waardeeren het loffelijk streven met de beste bedoelingen.

En toch, volkomen waardeerende al het bovenstaande, wij kunnen

het met de richting waarin hier gewerkt is niet eens zijn. Want niet is hier gegeven het groote gebeuren dat alle fantasie toelaat... en noodwendig vereischt. Te veel zat deze uitbeelding vast aan de traditie van ons burgerlijk tooneel. Deze omgeving, de z.g. decors, deze nagebootste werkelijkheid is niet de entourage voor dit gestyleerd gebeuren. In hun soort heel knap is het juist de soort die hier niet in overeenstemming is met de gebeurtenis.

Nog eens: talentvol werk is gegeven door regisseur, decorateur en costuumteekenaar, maar het stuk behoeft meer; het onwezenlijke, het kinderlijk eenvoudige, het fantasievolle, het frappante werk van een kunstenaar.

Hier was de taak van den tooneelhervormer, die de waarde kent van rythmisch beweeg, muziek, belichting en de weelderige werking van kleuren en stoffen. Alle moderne technieken, geleid en bestuurd door een ambachtelijk onderlegde, hadden hier het kunstwerk kunnen geven van groote uitbeelding en waardevol effect.

Slechts enkele feiten hier ter aanduiding. Als voor de eerste maal het scherm vaneen gaat, voor de proloog, zien we tusschen twee te druk beverfde lappen, die reeds alle stemming verbreken, een Boeddhabeeld van uitgeknipt karton, niet alleen zonder imposantheid, maar eveneens zin-storend en... lichtelijk kermisachtig. Aan den voet van dit „beeld" ontwaren we eenige witte (te sterk witte) doeken waaruit een hoofd steekt. 't Is het hoofd van den acteur die den proloog zal zeggen. Hoe geheel anders had dit eenvoudig gegeven kunnen zijn, wanneer er of geen beeld ware geweest, of dit tot een imposante massa was verwerkt, omgeven door een azuren stof, omsloten door massale, rustige overeenstemming.

Nog een soortgelijk iets: Vasantasena wil naar den geliefde; zij beweert dat het buiten vreeselijk regent en onweert, toch, niets kan haar weerhouden. De tooneeluitbeelding had hierin niets bereikt, behalve eenige traditioneele donderslagen en bliksemschichten heeft de stemming niets gedaan. Hoe zwoel had de atmosfeer kunnen zijn door eenvoudig maar grooter gebeuren. Hoe juist was hier de plaats voor muziek of dans, of lichteffecten.

Te ver zou het voeren op deze wijze het geheel te behandelen. De uitbeelding van dit stuk was een verbeterde traditie, passend bij nagebootste persoonsweergave der burgerlijke spelen. Dit stuk, staande boven de gewoonheid behoefde een andere verzorging.

Hoe geheel anders was ik getroffen kort daarna, toen Verkade op geheel nieuwe wijze de Macbeth vertoonde.

Door enorme soberheid heeft Verkade het geheel weten op te voeren tot een monumentale breedheid. Hij, die bewezen heeft zoo geheel op de hoogte te zijn der moderne tooneeluitbeelding, heeft juist door niet 's levens gebeuren te kopiëeren, een bijna angstige stemming, geheel in overeenstemming met het machtige stuk, weten te brengen door geheel de opvoering heen.

Dit was architectuur, bouwkunst in primaire vorm, en het bleek zoo hoe juist niet meer dan dit noodig was. Niets was onbenut gelaten, niets was conventie.

De figuren waren in overeenstemming met het eenvoudig uitbeeldingssysteem. De kleuren in overeenstemming met de lijnen. De gebeurtenis in overeenstemming met het rythmisch beweeg der personen, en daar waar het noodig bleek was een geluid om de gebeurtenis te accentueeren.

Weinige middelen, slechts eenige goede lappen maakten de doorgaande voorstelling mooglijk.

De plaatsruimte laat niet toe de geheele handeling te beschrijven, maar we hebben kunnen constateeren dat Verkade een der weinigen is, die de monumentaliteit van het tooneel kent.

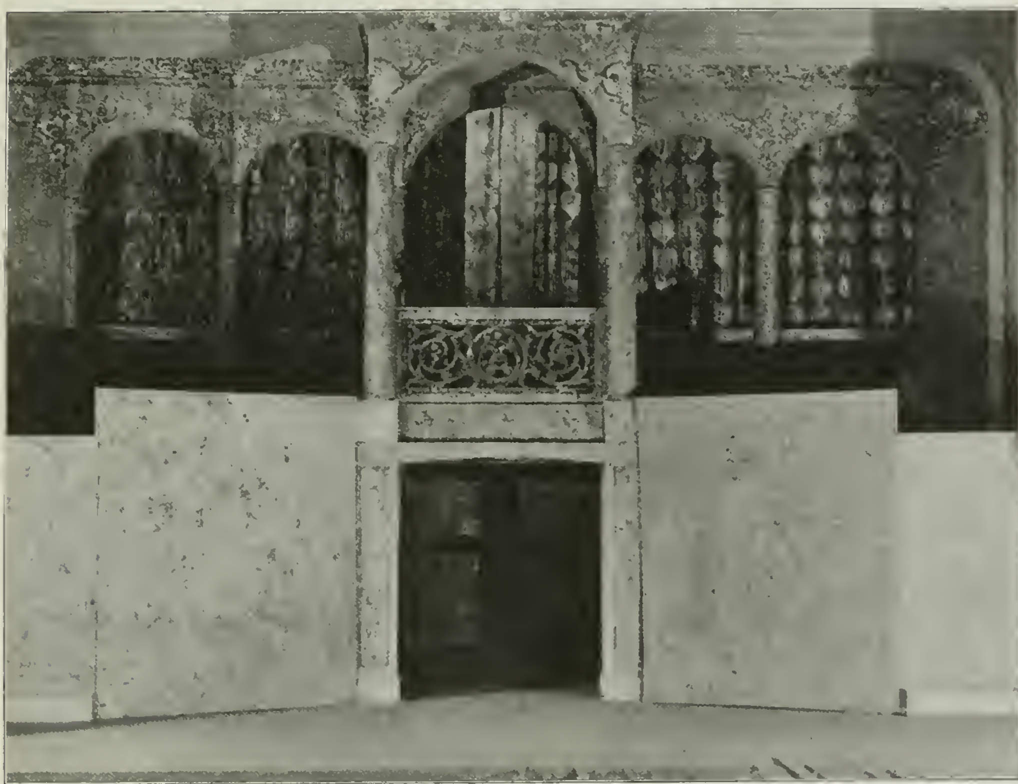
Trouwens, het veelbesproken boekje: „Aanteekeningen over Tooneelkunst" door Eduard Verkade, laat daaraan geen twijfel. Dat dit boekje geen onverdeelde sympathie zou vinden, zal de heer Verkade zeker wel vooraf hebben geweten. Een groot deel er van is gewijd aan de critici, een feit, op zichzelf belangrijk, maar zeker niet tot bevrediging dezer dagbladschrijvers.

Toch, degeen die onpartijdig buiten het tooneelbedrijf kan staan, zal hier veel moois vinden in deze aanteekeningen, waaraan ik zeker niet gaarne iets te kort zou doen. 't Zijn de eerlijke overtuigingen van een schoonheid-zoekend mensch, van iemand die het hoogste voor zijn vak verlangt.

De meermalen door Verkade gebruikte uitdrukking „geestelijkheid" heeft heel wat verwarring gesticht, waaruit reeds dadelijk blijkt hoe geheel vreemd „het publiek" tegenover de ideeën van den heer Verkade staat.

Niet te ontkennen is dan ook dat het geestelijk verband, noodig voor de waardeering van zijn streven, op het oogenblik absoluut niet aanwezig is bij de groote massa.

Het betalend, schouwburg bezoekend publiek wil misschien wel kunst, maar dan van het soort uit hunne omgeving gegroeid, uit het hedendaagsche leven geboren. Onzen tijd is niet geestelijk één. Men



Decor uit „Romeo en Julia".
(Directie Eduard Verkade).

zoekt in de geboden kunst de overeenstemming met het maatschappelijke en de aangenomen levenslijn, wel misschien daar boven uitgaande, maar dan toch naar een bevattelijk ideaal. En ik vraag mij af, waar de kunst uit het leven wordt geboren, de essence daarvan is, of de lijn daarvan niet parallel moet loopen met 's levens gebeurtenissen, althans, wanneer men de groote massa tot zich wil hebben.

Dan zouden de waardevolle prestatiën des heeren Verkade een belangrijk feit kunnen zijn, zooals de passiespelen te Oberammergau dat waren, of in dienst eener geestelijke categorie die gelijk voelen en in staat zijn in te gaan op dezen essentiëelen kunstvorm.

En opnieuw werden wij verrast, nu door Willem Royaards. De wijze waarop hij Driekoningenavond van Shakespeare heeft opgevoerd, waarbij vooral de Heer en Mevrouw Lensvelt-Bronger voortreffelijk werk hebben gedaan, verschilt niet zoo heel veel van Verkade's opvatting.

Het stuk is van geheel anderen aard, de vertooning bij Royaards was doortrokken van feestelijkheid, maar de eenvoudige, monumentale

geest was ook hier, in het bijzonder voor wat betreft de uitbeelding, aanwezig.

Resumeerende: zij, die achtereenvolgens hebben gezien Vasantasena, Macbeth en Driekoningenavond, zullen moeten erkennen dat beide laatsten op kunstvolle wijze waren bezien, zoodat werkelijk mag verondersteld worden dat de kunst van tooneeluitbeelding een beteren kant uitgaat.

CORN. VAN DER SLUYS.

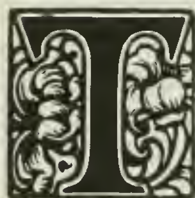




KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: HAARLEM :-:



ENTOONSTELLING JAN POORTENAAR ✱ MUSEUM VOOR KUNSTNIJVERHEID ✿ Voor zijn dienstplicht naar Holland gekomen, neemt Poortenaar de gelegenheid te baat om zijn werk te doen kennen. Door zijn oorlogsprenten is de groote Engelsche kunstenaar Brangwyn tot een ruimer bekendheid ten onzent gekomen en zoo ziet men dan ook vrij algemeen een Hollandschen Brangwyn in dezen kunstenaar. Niet geheel terecht. Brangwyn is sterker, grootscher. Hij is een eerste rangs teekenaar nevens zijn begaafdheid ter ontplooiing van een schitterend coloriet in zijn zwart-en-wit. In de techniek echter blijkt Poortenaar een dankbaar leerling van Brangwyn te zijn. Diens werkwijze is volledig door den Hollander aangenomen. Bij de arbeidsstalen in het *Haarlemsch Kunstnijverheidsmuseum*, thans te zien, treft men Brangwyns zware contouren, zijn groote vlakken zwart, zijn gansche voorstellingswijze, die meermalen uit zwart lijkt te zijn opgebouwd, waardoorheen schril en spookachtig de schichten van witte lijnen glijden. Het zijn de avonden in de groote verkeerscentra, die hij gaarne uitbeeldt. Het is de ets van het Trafalgar-square waarmede Poortenaar al een paar jaar geleden de aandacht tot zich trok: het Trafalgar-square bij avond, wanneer de leeuwen in hun donkerte majestueus lijken tegen het lichtgewemel der hooge gevels op den achtergrond. Doch belangrijker nog is de ets van dezen tijd, de Beurs van Amsterdam, waarin het lijnencomplex zoo weinig meespreekt en het licht hel zich uitstort op de ingangspoorten.

De Hollandsche onderwerpen zijn in den completen Brangwyn-stijl: machtig van zwart en wit. Ziet men de soms vrij slappe aquarellen op deze tentoonstelling, dan komt men er niet vrij van te denken aan imitatie in het zwart-en-wit. Althans aan een werkwijze, die het eigendom was van Brangwyn's geest. Geleende veeren eenigszins.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.



:-: LONDEN :-:



XHIBITION BY BELGIAN ARTISTS ✱ THE DOWDESWELL GALLERIES ✱ JUNI 1917 ✿ Een aantal Belgische kunstwerken, welke in Mei in de Dowdeswell Galleries tentoongesteld waren, hebben dit locaal niet verlaten en maken een deel uit van deze tentoonstelling.

Teekeningen en etsen van De Bruycker vullen het eerste salon. De inzending van dezen kunstenaar maakt een nieuw bezoek aan de Galleries overwaard. Behalve drie of vier werken, is al het tentoongestelde nieuw — *hier* ten minste, want enkele teekeningen werden reeds elders tentoongesteld.

Ziehier *Rheims*, waar onder het portaal der verwoeste Kathedraal de Duitsche Keizer de armen uitstrekt; — *de Oogst*, waar dezelfde figuur, beschermd door den Dood, welke een onvruchtbaren halm tusschen de tanden klemt, over een barre vlakte kijkt; een weg van

schedels heeft de twee helden gevoerd tot het punt, waar wij hen aantreffen; — *Kultur*, wat pijpers — eveneens dooden — begeleiden een reuzenkanon; Uhlanen rijden voorop; — in *het vernietigende Duitschland* wordt de militaire macht door een helm verzinnebeeld, terwijl Turksche hoofddeksels barbaarschheid voorstellen; er zijn overigens veel andere goede dingen van denzelfden kunstenaar; ze baden alle in dezelfde atmosfeer van romantisme, dat, nochtans, wel modern is; en alle zijn ze wonders van techniek.

Heerlijk groen van Permeke, benevens andere minder aantrekkelijke stukken. Twee goede schilderijen van Marcel Jefferys. Een *Meisje met Papegaai* van Leon de Smet, werken van Delaunois, Van de Woestijne, Ronner, Paulus en van alle kunstenaars die we naar aanleiding der vorige tentoonstelling hebben genoemd.

J.



:-: ROTTERDAM :-:



AART BIJL ✠ ROTTERDAMSCHE KUNSTKRING ❧ „Lebeau was hier gister en vond mijn werk goed."

Ja, waarlijk, het was noodig, dat een zoo zuiver, hoogstaand artiest als Lebeau, den jongen man Aart Bijl eens wat moed kwam geven. Want Aart Bijl is een kunstenaar op en top en het is jammer voor hem dat zijn prachtig werk nagenoeg alleen onder de aandacht der Rotterdammers is gebracht om zijn historische en topografische waarde. Van deze plaats ga het om de artistieke waarde van het: *Panorama van Rotterdam*.

Naar ouden trant heeft Aart Bijl in een, eenige meters breede, een paar decimeters slechts hooge, veelbladige ets, een compositie gegeven van het Rotterdam van dezen tijd. Eenigszins geïnspireerd op de uitnemende voorbeelden uit de 17e eeuw, bleef toch Aart Bijl geheel oorspronkelijk. Emblemen heeft hij, als niet van dezen tijd, weggelaten, alleen de groote banderol, met het opschrift, Rotterdam, hield hij in eere. Zij is uitnemend aangebracht en geheel in harmonie met de statige voorstelling door Aart Bijl van zijn stad gegeven. Herhaaldelijk hebben kunstenaars getracht een panorama van Rotterdam aan de rivierzijde te maken, doch voor deze opgave heeft men noodig niet alleen gevoelig teekenaar te zijn, doch ook een streng besef van stijl te bezitten. En niemand beter dan Lebeau, in wiens natuurstudies men dezelfde qualiteiten vinden kan als in de voorafgaande studies van Aart Bijl, kan waardeeren het stijlbesef, de samenvatting tot stijl na vele trouwe detailstudies, bewerkingen en omwerkingen van fragmenten, welke de teekenaar van Rotterdam's Panorama niet moe werd te ontwerpen. In den gestyleerden en toch naar het natuurlijke heenzweemenden golfslag op de rivier, plaatste de kunstenaar, het evenwicht van zijn omvangrijke teekening in acht nemend, als in een symmetrie vol onregelmatigheid al die vaartuigen en drijvende werktuigen, die een rivier bevolken welke het aanschijn aan een brandpunt van het wereldverkeer gaf. Op die rivier langs Rotterdam krioelt het in den normalen tijd van vaartuigen, die met veel grooter verschil onderling dan tusschen huizen in een stad, voor een beeld van leven zorgen dat, wat karakteristiek en hier schilderschoonheid betreft, stellig niet onderdoet voor dat zeelandschap uit de zeventiende eeuw met de bolbezeilde schepen en hun pronkende spiegels. Drukke bewerking ziet men in dit moderne beeld slechts door de samengesteldheid van machines; de overvloedige tuigages zijn gebannen door bondige metaalconstructies. Nauwkeurig, in de bedding der feiten gehouden, laat toch Aart Bijl dien prachtigen stroom voortglijden als een fantasiebeeld uit dezen tijd. Naar oude traditie is het nieuwe Panorama opgevat, doch van nu als van vroeger is het nobel stijlgevoel dat niet verouderen kan, daar de kern van elke vormverschijning harmonisch een oplossing vond. Een karakteristiek van dit gehalte houdt, trots elke kunstrichting, haar waarde.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.



M. J. RICHTERS EN H. F. BIELING IN HUIZE VAN HASSELT ❧ In den trant van Dirk Nijland geeft de kunstenaar M. J. Richters in Oost-Indische inkt levendige schetsen van het havenbedrijf. Het zijn aanzetten, vluchtige

notities, door het schoone onderwerp als vanzelf gegroeid tot iets moois. Want het emotioneele van een havenbedrijf komt in een krachtig zwart en wit op zijn allerbest tot zijn recht. De grootschheid immers van reusachtige machines doend hun werk met automatisch gemak, dient in de kunst als verzinnelijkt door een sterk materiaal. Zoo heeft Richters het begrepen en daardoor is dit werk boeiend voor naturen, die evenals hij, de als het ware grootsche macht voelen van de moderne machine. Richters lijkt ons vóór alles een nerveus gevoelige, die in zijn werk naast sterke stijgingen ook sterke dalingen heeft. Zijn zwart-en-wit impressies zijn onder hoogen druk van emotie gemaakt, evenals de mooie aquarel: *Stormweer* en: *De Weg*, doch er is ook beslist, zeer zwak niet alleen, doch pretentieus-onbeduidende arbeid bij zijn groep.

Uitstekend aansluitend bij Richters' werk is dat van Bieling. De twee zijn als broeders in hun opvattingen. Theoretisch zijn ze in de eerste plaats, dàn volgt de overgave aan hun kunstenaarsinstinct. Bieling zou men, als de oorlog voorbij is, een paar jaar in Parijs wenschen, om bij kracht van uitdrukking, die hij thans en met zooveel onstuimigheid zoekt, verfijning van levenssfeer te ervaren. Hoe wel herinner ik mij Bielings studies van bloempotten met cactussen, door mij van uit Den Haag uitvoerig in de Nieuwe Rotterd. Crt. besproken. Hierin wàs reeds fijnheid in de observatie; zijn *Mondscheinsonate* is eveneens deze richting uit. Het *IJsvermaak op de Bergsche Plas* geeft minder schilder-schoonheid dan krasse kleuruitspraak. Aan durf, aan overmoed welhaast, ontbreekt het Bieling niet. Dat hij thans zich meer toelegge op het ontdekken van het stille leven in wat hem belang inboezemt.

ALBERTINE DRAAYER—DE HAAS.

MUSEA & VERZAMELINGEN

:-: ROTTERDAM. :-:



USEUM BOYMANS ❧ Er is hier nog geen melding gemaakt van het verheugende feit, dat het Rotterdamsch Museum gedurende het laatste half jaar met verschillende interessante aanwinsten verrijkt is. Het lijkt of de aankoop van het kapitale stuk van Aert de Gelder den vorigen zomer tal van stadgenooten ertoe heeft aangezet het museum Boymans uit te breiden, om het op een peil te brengen waardig aan een groote stad. Die verschillende giften willen wij niet onbesproken laten.

Ten eerste schonk de heer J. P. van der Schilden tegen het einde van 1916 twee kleine karakterkoppen, geschilderd door Adriaen van Ostade. Het zijn ovale paneeltjes, pendanten van een man en vrouw, voluit gesigneerd en gedateerd 1642, welke omsloten zijn door zeldzame in hout gesneden Louis XIII lijstjes. Hierdoor is een geheel gevormd, dat buitengemeen precieus aandoet. Ostade heeft zijn modellen waargenomen bij het schijnsel van een lamp en het lichteffect — bij hem toch al zoo'n karakteristiek onderdeel van zijn kunst — is daardoor des te eigenaardiger geworden. De hoofdtoon is een gedempt goud. De man in een buis van verschoten groen, een baret schuin op het hoofd, is even naar links gewend. Zijn halfgesloten oogen, en de geheele expressie van zijn gezicht is van een voor Holland ongewone geestigheid. De vrouw gluurt naar rechts. Zij is gekleed in een fletse tint van violet-rood. Uit haar witte slaapmuts met losse binders, die zij zeker niet om de sierlijkheid draagt, steekt wat kortgeknipt haar. Welk een fel leven spreekt er uit die twee tronies, de eene slim, de ander jolig, hoe raak zijn de kokkerts van neuzen geschilderd, wat penetrant is dit alles in het kleine bestek van schildering! Naast zijn genretafereelen is dit het beste wat de schilder ons gelaten heeft: een sterk-geprononceerde physionomie, wel burlesk maar tegelijk zoo fijn en subtiel dat het reeds een achttiende-eeuwsche Pierrot schijnt te voorspellen. Het museum bezat van Ostade een dergelijken *Lachenden Boer*, maar dat schilderijtje, 1646 gedateerd is grover geschilderd en ook minder goed

geconserveerd. Te zamen zijn ze nu in een vitrine, bestemd voor kleine schilderijen en miniaturen, op zaal B ondergebracht. Bij de drie Ostade's hangen de kleine portretten van Dirck Hals en Van de Venne, het mooie miniatuur in grijzen toon van Terborch en het minutieuze stilleven van Heda. De nieuwe vitrine is geplaatst op een eiken balpoot-tafel, die een stadgenoot, de heer I. M. Hudig, ten geschenke gaf. Dit XVII^de^ eeuwsche meubel, in goeden staat bewaard, moet afkomstig zijn uit een Hollandsch weeshuis en deed daar tot voor korten tijd nog alledaagschen dienst.

Van een geheel andere geaardheid dan de kunst van Ostade is een schilderij, ook van de XVII^de^ eeuw, dat eenige stadgenooten voor het Vlaamsche zaaltje hebben aangeboden. Het is een stilleven van Jan Fijt, een kreeft, die op een blauwen schotel ligt. De groote Vlaming is hier van een geweldige plastische kracht en zoo gloeiend in de kleur, dat onze blikken er als vanzelf naar toe getrokken worden. Het vreemde sterke rood van de kreeft, hier en daar met fletsere schaduwkanten, is overheerschend. Elke kleine nuanceering van de krakend-harde schaal en de wreede scharen is zoo juist en krachtig aangeduid als slechts weinig schilders in dit veelvuldig gebruikte gegeven bereikt hebben. Het schilderij is een voorstudie van Fijt voor een grooter stilleven, dat zich thans in Berlijn bevindt en was op de najaarsveiling bij Frederik Muller. Later kwam het langs een omweg naar het museum.

Een ander schilderij in dezelfde zaal, een stilleven van Chardin, mag wellicht de allerbelangrijkste gift genoemd worden, waarover hier gesproken moet worden. Dit werk completeert de kleine collectie van Fransche meesters op uitnemende wijze en is op zichzelf een kunstwerk van zoo buitengewone waarde dat wij den gever, den heer D. G. van Beuningen, warmen dank verschuldigd zijn. In een openbare Hollandsche verzameling was tot nog toe alleen het kleine stilleven van Dr. Bredius in het Mauritshuis. Wel komt Chardin's naam af en toe op veilingen voor, maar meestal is het dan een werk van onzekere toeschrijving en geringe beteekenis. Naast het karakteristieke stuk in Den Haag met de uien en de koperen pan vindt men nu in Boymans een voortreffelijk voorbeeld van Chardin's meesterschap in de stilleven-kunst. Uit dit schilderij spreekt de klare en eerlijke geest van een welbewust maar ingetogen kunstenaar, die zijn liefde en zijn aandacht aan elk simpel en alledaagsch ding wist te geven, dat ons zonder zijn bezieling onnoozel zou voorkomen. Het wekt een stemming van evenwichtigheid en rustige overtuiging. De kleuren van zijn palet zijn niet uitbundig, maar diep en fonkelend en elk onderdeel is onscheidbaar samengebonden. Op het doek in Boymans is blauw de hoofdtoon, die zich in nuances herhaalt, het éene repeteert zich in het ander, het reflecteert er even in, maar het is niet de onaangename weerkaatsing van een gladde materie. Het stilleven is opgebouwd uit een paar voorwerpen, die op zichzelf niet de minste beteekenis hebben en die achteloos zijn neergezet. Zoo lijkt het tenminste. Maar onopvallend schuilt er een wel-overwogen compositie in. Een brood, een geglazuurde confituren-pot en een teenen mandje met vruchten zijn op een steenen aanrechtbank gezet. Bij het mandje zien we wat verfrommelde rekeningen en tusschen 'de pruimen, die een blauw-donzig waas hebben — terwijl sommige overrijp al openbersten — liggen frissche bladeren gerangschikt. De confituren-pot is met perkament gesloten, dat door een geestig geschilderd en even met roze aangetipt koordje vastgestrikt zit. Een stilleven dus dat rijkheid kiest in plaats van rijkdom. Geen overvloedige tafels, geen kostbare zilveren schalen, die van weelde getuigen, geen zware draperieën van vorstelijk ingerichte vertrekken. Zelfs niet een gegeven dat om zijn „schilderachtigheid" gekozen werd. En toch van zulk een boeiende bekoring! Slechts een meester als Chardin was tot zoo iets in staat, die zijn heele leven aan de schilderkunst gegeven heeft en met taaie kracht, onafhankelijk van invloeden, zijn eigen weg zocht. Hij is de rustige werker die volhardt, nederig maar met een vaste hand.

Chardin kwam voort uit de kleine bourgeoisie en bleef zijn leven-lang in een stille wijk van Parijs wonen. Zijn kunst is de weerslag van die omgeving. Hij maakte geen reizen en verkeerde nooit in de beroemde côterieën van zijn tijd.

Wederwaardigheden zijn er weinig van hem



J. B. CHARDIN: Stilleven.
(Museum Boymans, Rotterdam).

te vermelden en romantische bijzonderheden in het geheel niet. Hij leidt een eenvoudig burger-bestaan, soms dreigt er armoede; een zoon, die ook schilder zal worden, geeft hem vele zorgen, maar uiterlijk gebeurt er verder weinig belangrijks. Wat ons telkens weer treft is zijn bescheidenheid. Als op een keer een vriend op bezoek komt in zijn atelier en een stilleven bewondert, oppert Chardin dadelijk het plan dat schilderij dan te ruilen voor het vest, dat de bezoeker draagt, omdat hem dat kleedingstuk zoo goed bevalt. Zoo gaat het telkens. Hij laat zich te weinig betalen en maakt zelfs aanmerkingen als hem een geboden prijs te hoog voorkomt.

Uit zijn beroemde figuurstukken, die op zijn tijdgenooten den meesten indruk maakten, spreekt dezelfde aandachtige geest als uit de sobere stillevens. Eigenlijk zijn ze niet anders dan een variatie op zijn vroeger werk en de vertrekken, waarin hij figuren schildert, herbergen dezelfde voorwerpen, die hij zoo geniaal wist weer te geven. Chardin werkte niet met modellen, die in de een of andere houding voor hem moesten poseeren. Wat hij schildert zijn menschen, zooals ze zich onopgesmukt in zijn kleinen kring bewogen. Het is het gewone gedoe, een vrouw in de keuken bezig, een gedekte tafel waaraan het eenvoudige maal gebruikt zal worden, een gouvernante die een kleinen jongen een ernstige reprimande geeft. In die binnenkamerkunst is de meester wel op zijn allerbest als hij het kind schildert, kleintjes tusschen de groote menschen of alleen, in een spel verdiept. Die kinder-figuren zijn voor de epoque zeldzaam natuurlijk en hebben niets gemeen met de weelderige poppenwezens, die op traditioneele wijze in de XVIII^de^ eeuw zijn geportretteerd.

Hoe Chardin ertoe kwam, zich op figuurstukken toe te leggen, vermeldt een merkwaardige anecdote. Zijn vriend, de portretschilder Aved weigerde aan een dame haar portret te maken voor de som van 400 francs. Chardin, met zulke prijzen niet verwend, was hierover verwonderd en gaf te kennen dat hij het nog zoo'n kwade opdracht niet vond, waarop Aved korzelig antwoordde: „Si un portrait était aussi facile à faire qu'un saucisson." De zachtzinnige meester van de saucissons voelde zich licht gekwetst door zulke minachtende woorden en schilderde toen als antwoord zijn eerste stuk met figuren. Hiermede had hij oogenblikkelijk een ongekend succes.

Op lateren leeftijd teekende Chardin nog enkele pastel-portretten. Zijn gezicht was toen

sterk achteruit gegaan en het viel hem makkelijker met pastel te werken dan het palet te hanteeren. Als pastellist blijkt hij dan dadelijk op het peil te staan van de besten als La Tour en Perronneau.

Het valt niet te ontkennen dat men Chardin, die anders zoo weinig met zijn tijdgenooten gemeen heeft, in zekere mate wel heeft weten te waardeeren en voornamelijk omdat hij het métier zoo degelijk beheerschte. Men vergeleek hem gaarne met Hollandsche XVII^{de}-eeuwsche meesters. Maar, zooals het bij een groot schilder dikwijls gaan moet: dat zijn kunst een zeldzame beteekenis had, dat hij verder gereikt heeft dan de oude Hollanders, is zijn tijdgenooten ontgaan. En niet in zijn figuurstukken maar juist met de stillevens. Hij maakte geen directe school, maar zijn late invloed is des te grooter geweest.

Chardin heeft de modernen voorbereid. Manet, Cézanne Gauguin en Van Gogh, maar ook Fantin Latour schilderen stillevens van een geheel nieuw karakter. Dit is hun mogelijk geweest door de gaven van Chardin, die na de opvatting in de XVII^{de} eeuw den overgang van het oude naar het moderne gevormd heeft.

De tentoonstelling van Fransche moderne kunst die dezen winter gehouden werd, was voor enkele stadgenooten de aanleiding een landschap van Pissarro aan het museum ten geschenke te geven.

Met Pissarro zijn we midden in het Fransche impressionisme en wel op het moment dat het in zijn eersten bloei stond. De datum van het landschap: 1875 en de benaming „Les Côteaux d'Auvers", spreken voor zichzelf.

De schilder woont, na een verblijf te Londen tijdens den Fransch-Duitschen oorlog, in Pontoise, dat in de onmiddellijke nabijheid van Auvers ligt. Ook Cézanne werkt daar. De beide schilders zijn veel te zamen en ondergaan elkanders invloed. — Pissarro, in 1830 op de Antillen geboren, had vroeger in zwaarder trant geschilderd. Zijn eerste blijvende indrukken had hij gekregen van Corot, die toen nog onbekend was. Maar omstreeks 1865—1870 was Manet het groote voorbeeld geworden.

De gedempte kleuren van een oude traditie verdwijnen. De schilders van de groep die men impressionisten zal noemen, lossen de schaduwen op in nuances, die steeds een geprononceerde kleur inhouden; zij durven felle zonneschijn-effecten aan en verlaten de ateliers met het te kunstmatige licht. Zij zoeken voor de natuur een directe ontroering. Maar het publiek dat toenmaals een meer literairen kijk had, begreep er niets van; de impressionisten werden als bizarre farceurs, wien alle grootschheid en verhevenheid zou ontbreken, uitgemaakt.

Van alle kanten kwam de heftigste kritiek. Dat ook de eenvoudige landschapschilders als Sisley en Pissarro, die waarlijk niet gecompliceerd van aard zijn, meedoogenloozen spot hebben opgewekt, kunnen wij ons nu na een veertigtal jaren nauwelijks meer voorstellen. Niets lijkt ons natuurlijker dan deze kunst te aanvaarden en te begrijpen. En vooral Pissarro, de moderne schilder van het landschap bij uitnemendheid, is een vertolker, wiens stemmingen gemakkelijk te volgen zijn. — Wij zouden hier op het impressionisme niet verder behoeven in te gaan, maar het museum ontving nog een kunstwerk, dat eveneens als vroege impressionistische uiting van bizonder belang is.

De heer A. A. van Beek bood een aquarel van Jongkind aan, den Hollandschen kunstenaar, die zijn ontwikkeling vooral aan Frankrijk, waar hij het grootste deel van zijn leven doorbracht, te danken heeft. Elders is er over geklaagd dat onze musea te weinig van dezen knappen landgenoot bezitten, de aanwinst is dus buitengewoon welkom. Het is een belangrijk getuigenis van het impressionistisch talent van Jongkind, een potloodschets, zorgvuldig opgewerkt met waterverf in blauwe en fijngrijze kleuren. Aan de Seine met haar hooge kaden ligt een drijvende waschinrichting, een hengelaar staat op den voorgrond en aan de andere zijde zien we hooge nieuwe huizencomplexen achter de Notre-Dame. Het is merkwaardig, dat de indruk van het hedendaagsche Parijs slechts weinig verschilt van deze „impressie" uit 1865.

Een aquarel van Bosboom, het vorig jaar aangeboden door den heer A. C. Mees is uit ongeveer denzelfden tijd. Het is een klein werkje, een hooge kerkruimte, waar de menigte een dienst bijwoont, fijn en gevoelig van uit-

voering. Als vanzelf komen we tot een vergelijking van deze twee aquarellen en dan is 't wel teekenend zooals Jongkind tegenover Bosboom moderner aandoet. Men zou kunnen meenen dat de meesters door een generatie gescheiden waren en Bosboom is dan de oudere. Hij toch zette een traditie voort, terwijl Jongkind als kunstenaar een sprong vooruit doet en zijne werken stuk voor stuk origineele vondsten zijn.

Op de boven-vestibule is voorloopig opgesteld een bronzen beeldje uit de Italiaansche Renaissance, geschenk van C. W. F. P. baron Sweerts de Landas. De directie van het museum heeft het op naam gezet van Jacopo Sansovino, den beeldhouwer, die in 1486 te Florence geboren werd. Een paar bizonderheden van zijn leven mogen hier volgen. Jacopo, die eigenlijk als familienaam Tatti had, werkte reeds op jeugdigen leeftijd in het atelier van Andrea Sansovino te Florence, wiens naam hij toen uit vereering voor zijn leermeester overnam. Na een verblijf te Rome vestigde hij zich in 1527 in Venetië, dat voor zijn kunstenaarsloopbaan de meeste beteekenis behield en waar hij een buitengewonen roem verwierf. Zijn kunst staat in nauw verband met die van de andere Venetiaansche artisten van zijn tijd, zoowel met de schilders als architecten en beeldhouwers. De stijl van zijn werk heeft overeenkomst met Titiaan en Tintoretto, met wie Jacopo dan ook voortdurenden omgang had. Zijn bronzen statuetten, vaak van een klein formaat, bezitten levendigheid en gratie. De „Venus met den Dolfijn" van het museum stemt met deze gegevens geheel overeen. Het brons, waarvan de prachtige zware patine bewaard bleef, is bijzonder elegant van vorm, van welke zijde men het ook bekijkt. De godin wier forsche gestalte van een gezonde kracht getuigt — en die de weelderige vormen heeft waardoor de Venetiaansche schoonen bekend waren, — steunt op den dolfijn. Haar rechterhand is over haar linkerborst geslagen met een gebaar van fiere zekerheid. Onder den haarwrong is het gelaat allerminst star-klassiek, maar levendig en geestig van lijn. Bij het antieke fragment in marmer van een Venus met Dolfijn, dat het museum reeds bezat, is deze interpretatie van hetzelfde onderwerp in een geheel anderen stijl, van een ander tijdperk en in een ander materiaal, instructief en belangrijk.

Wat de verzameling glaswerk en porcelein betreft is er niet minder heugelijk nieuws. De anonyme schenker heeft de bestaande collectie, die tusschen de zalen van oude kunst zoo'n goede afwisseling brengt, weer aanzienlijk uitgebreid.

Voor het meest kostbare glaswerk is een nieuwe vitrine vervaardigd. Het zeldzaamste van deze nieuw-aangeboden verzameling is wel een groote pompeuze berkemeier van ongewoon formaat, in de literatuur over glas bekend als „Lady Harvey's Glass". Bestemd als pronkbeker voor de stad Hamburg, waarvan een afbeelding in het bovenste gedeelte gegraveerd is, dateerend uit ongeveer 1680, mag het een speling van het lot genoemd worden dat dit Duitsche werk nu in een Hollandsche havenstad beland is. Aan de eene zijde staat boven het stadsgezicht een zon, aan den anderen kant de maan. In den hoogen voet gevat door een gedreven onderstuk van verguld zilver, zijn nymphen en zeemeerminnen, sterren, zonnen en manen te ontdekken. Als proeve van glaskunst is het een rijke opeenstapeling van allerlei technieken, zooals men zelden zal aantreffen. De deksel, eveneens van gedreven metaal eindigt in een wat plomp gemodelleerden Bacchus. Het geheel maakt ongetwijfeld indruk en het drijfwerk van den voet is van een uitmuntende kwaliteit. Toch is er in de collectie eenvoudiger werk dat een meer directe bewondering afdwingt. Als een groote, ijle zeepbel glinstert in de hoogte een uit de hand geblazen bokaal van enorme afmeting. De breede, platte deksel loopt uit in een roze en groen-getinte bloemknop, waarin iriseerende lichtjes van het groote glazen oppervlak zich nog eens lijken samen te vatten. — Verder is rijk en voornaam de verscheidenheid van geslepen wijnglazen op hoogen spiraalvoet. Ieder glas vertoont een nieuwe variatie van een of andere zeldzame bloem, van wat bladeren en een vogel. Met artistiek talent zijn ze uitgevoerd. De bleekroze nuance van enkele bekers geeft ook een zeldzaam-fijn effect. — Wij zouden te uitvoerig worden door verdere beschrijving te geven, b.v. van de verschillende zoogenaamde Wolff-

glazen, wier decor door stippeling met diamant is verkregen en waarvan de rag-fijne teekening zoo duidelijk uitkomt tegen het sterke licht op de bovenverdieping van het museum. Ook beneden, in de marmeren gang, die naar de zaal van de Haagsche school leidt, zijn twee nieuwe vitrines, één voor de zooeven genoemde nieuwe collectie van blauw porcelein, geplaatst. In de andere vitrine is een bruikleen van den heer en mevrouw Smith-Van Stolk ondergebracht, het moderne aardewerk van den Goudschen pottebakker Lanooy, wiens werk in Holland reeds algemeen bekend is.

J. ZWARTENDIJK.

KUNSTVEILINGEN

FREDERIK MULLER & CO., AMSTERDAM.



Half Mei had bij de firma Frederik Muller een veiling van moderne kunst plaats. Natuurlijk werden er voor de werken van meesters der Haagsche School weer hooge prijzen besteed, terwijl daarentegen de schilderijen, overgebleven uit het atelier van David en Pieter Oyens ons inziens bijzonder laag weggingen. Al was het hier niet om het allerbeste werk van de twee sympathieke Vlaamsche meesters te doen — het meeste was uit den overgebleven voorraad al weggehaald — hun geestig en gloedvol werk behoudt toch altijd een aparte charme.

No. 8, een stilleven, bracht *f* 325 op; No. 33, portret van Pieter Oyens *f* 225. Portret van een jonge vrouw door Pieter, *f* 500, een teekening van hem *f* 100.

Bij het werk van Hollandsche schilders zien we andere getallen. No. 73, een Breitner, *f* 2800; No. 74, de Visschers van Gabriël, *f* 6200; No. 75, een Jozef Israëls, *f* 7300; No. 76, Jacob Maris, Witte Duiven, *f* 2100; No. 78, Willem Maris, Koeien aan het Water, *f* 4100; No. 79, Eend met jongen, *f* 2400; No. 80, Koeien, *f* 3700; No. 82, Albert Neuhuys, de Wieg *f* 7900; en No. 83, een kleine Neuhuys, voor *f* 6000.

Van Anton Mauve noemen wij No. 84, Koehoedster, *f* 725; No. 85, Stalinterieur, *f* 500; No. 88, Op de Heide, *f* 1650; No. 92, Zomer, *f* 775; No. 97, Schets van een witte koe, *f* 900; No. 107, Een studie met drie koeienkoppen, *f* 1000.

Verder van Bastert een kerk te Vianen voor *f* 1300; C. Bisschop, de Naaister, *f* 1600; een aquarel van Bosboom, *f* 1500; een stilleven van Fantin-Latour met pioenen *f* 3000; No. 184, een moerassig Landschap van Poggenbeek, *f* 1200; No. 199, C. Troyon, het Melkuur, *f* 400; een aquarel van Voerman *f* 625 en een schilderij van hem, Gezicht op Hattem, *f* 1300; en No. 291, een Karssen voor *f* 410.

* * *

Begin Juni was er bij dezelfde firma een groote veiling van een collectie ceramiek, oude meubelen, antieke stoffen, ook van schilderijen enz. In de bovenzaal was het vooral een interessante uitstalling van Italiaansche, Perzische en Oostersche faïences, van rijke, oude stoffen. In een vitrine was hoogst belangrijk beeldhouwwerk, waaronder enkele antieke stukken, o. m. een klein hert in brons, van een strak en zuiver modelé.

Tijdens de kijkdagen was er reeds veel belangstelling en op de veiling liepen sommige nummers tot ongekend hooge prijzen op, niet het minst waar het om de schilderijen en het beste van de antiquiteiten ging.

Later maakte iemand met een ingezonden stuk in de N. R. C. er nog op attent, dat er bij verkoopingen van slechte tijden niet veel te merken was, integendeel leek het of men tijdens den oorlog gretiger geld voor kunstwerken uitgaf, zelfs al waren het niet altijd schilderijen van een eerste kwaliteit, zooals b.v. de kleine Rembrandt, die nergens genoemd wordt en niettemin voor *f* 19000 werd verkocht. Bijzonder was No. 5, Aert de Gelder, een oude vrouw in een leunstoel gezeten, die *f* 10200 opbracht. Van de overige schilderijen waren sommige attributies betwijfelbaar.

No. 1, Brekelenkam, *f* 6800; No. 2, Bronckhorst *f* 1750; No. 3, Albert Cuyp, *f* 16000; No. 4, Govert Flinck, *f* 4200; No. 6, Frans Hals *f* 26000; No. 7, Moreelse, *f* 6500; No. 8,

Aert van der Neer, *f* 31500; No. 9, van denzelfden meester, *f* 3200; No. 10 en 11, van Ravestein *f* 12900; No. 13, Willem van de Velde *f* 2900; No. 33, Breughel *f* 750; No. 34, Breughel, *f* 4800; No. 36, Carré, *f* 950; No. 48, Jan van Goyen, *f* 750; No. 52, Honthorst, *f* 850; No. 67, Jan Steen, *f* 2500; No. 69, Storck, *f* 1250; No. 78, School van Rogier van der Weyden, *f* 2300; No. 1844, De Heem, *f* 3100 en No. 1847, Jan van Kessel voor *f* 2925.

Van het beeldhouwwerk ging No. 873 een Italiaansche buste uit de XVI^de^ eeuw voor *f* 23000; No. 874, de Romeinsche keizerbuste, *f* 6500; het antieke hertje voor *f* 18100; No. 877, Dansende Faun, *f* 1000; No. 879, een Venusbeeldje, *f* 925; en een bronzen Italiaansche mortier voor *f* 300. No. 834, Italiaansch werk van de XV^de^ eeuw, een Madonna met het Kind, relief in terra-cotta gebakken bracht *f* 12100 op.

Van het Chineesche porselein noemen wij: No. 115, vijf potten, *f* 2100; No. 116, drie potten, *f* 2050; No. 121, appelbloesemstel *f* 1050; No. 201, famille verte schotel, *f* 600; No. 221, een dito, *f* 375; No. 255, een Koekoek-servies, *f* 3000, No. 315, een serie fraaie borden, *f* 830; No. 1787, een half dozijn koningsblauw-borden met groene perken, *f* 1800; No. 1789, een blauw eetservies, *f* 605; No. 1791, ruiterborden, *f* 640.

Wat de meubelen betreft, waarbij zich rijke en goed geconserveerde exemplaren bevonden: No. 1077, een ebbehouten kast, ging voor *f* 1300; No. 1078, notenhouten kast, *f* 950; No. 1085, een klein eikenhouten kastje, *f* 800; No. 1106, een teakhouten kabinetje met koper beslag, Indisch werk uit de XVII^de^ eeuw, *f* 2500; No. 1125*a*, een secretaire met lakpaneelen, *f* 1700; No. 1125*b*, twee hoekkastjes met lakpaneeltjes, *f* 2450; No. 1135, een halvemaanvormige commode *f* 1300, No. 1145, een stel Lodewijk XVI stoelen, *f* 1200; No. 1178, twee Lodewijk XIV stoelen, *f* 500; No. 1193, een rustbank uit de XVII^de^ eeuw, *f* 925; No. 1203, een Italiaansch notenhouten tafel, *f* 1500; No. 1203*a*, een Lodewijk XV table-ministre, *f* 1150; No. 1205, een Italiaansch notenhouten tafel, *f* 510; No. 1209, een satijnhouten tafel Lodewijk XVI, *f* 525; No. 1245, een Italiaansche gangkist, *f* 700; No. 1250, een Gothische kist, *f* 800; No. 1259, een kamerscherm, *f* 1000.



VEILING FREDERIK MULLER. AMSTERDAM — Een collectie schilderijen, door een kunstschilder bijeengebracht kwam 19 Juni bij bovengenoemde firma onder den hamer. Het was een verzameling, hoofdzakelijk bestaande uit moderne buitenlandsche kunst, die een goede afwisseling bracht tegenover hetgene, dat wij hier gewoonlijk aan moderne verzamelingen onder oogen krijgen. Er was veel werk, de impressionisten als Manet, Monet en Sisley waren vertegenwoordigd en het mag niet het allerbeste van deze beroemde meesters gegolden hebben (De Amazone van Manet konden wij niet bizonder bewonderen) interessant was deze collectie in elk geval. Van Cézanne was er één van zijn minder gelukkige zelfportretten, van Vincent van Gogh viel vooral op een sepia-teekening van een landschap. De naakte Vrouw van Courbet was een hoogst merkwaardig schilderij, en van de Engelsche kunst waren namen als Constable, met een reeks werken en Turner vertegenwoordigd; een bewijs dus, dat de verzamelaar met smaak en kennis te werk is gegaan.

De veiling was zeer geanimeerd, de prijzen waren:

No. 2, Paul Cezanne *f* 7700; No. 4, John Constable *f* 3900; No. 6 van denzelfde, Heuvelachtig landschap *f* 3100; No. 12, idem „de rivier" *f* 5000; No. 13, idem Landschap met kasteel *f* 3300; No. 14, de Hut *f* 1700; No. 15, Gezicht te Aldeborough *f* 1250; No. 26, liggende naakte vrouw door Courbet *f* 10.000; No. 27, Boschzoom van denzelfden meester *f* 4500; No. 28, Courbet, Zonsondergang boven zee *f* 2100; No. 29, idem herfstbosch *f* 17000; No. 30, idem „de Stier" *f* 1550; No. 31, idem wilgen *f* 5150; No. 33, van Daubigny, schemering *f* 2200; No. 34, idem „de velden" *f* 2000; No. 35, idem Villerville *f* 1850; No. 35a, Decamps, terug van de jacht *f* 2550; No. 36, Vincent van Gogh, tuin met bloeiende vruchtboomen *f* 8600; No. 38, Le moulin de la Galette van denzelfde *f* 2425; No. 41, Thomas Lawrence, mansportret (schets) *f* 3600; No. 42, Manet, Amazone *f* 15000: No. 43, Claude Monet, lente *f* 7600; No. 44, idem Gezicht op Parijs, *f* 13000; No. 45, Monticelli, openluchtfeest

f 3300; No. 46 idem „de dans" *f* 3300; No. 47, idem witte griffon *f* 2000; No. 48, Pommeraansche hond *f* 1750; No. 49, idem, geitenstal *f* 1700; No. 50, Morland, de twee paarden *f* 1150; No. 52, Sisley, Sneeuw *f* 4200; No. 54, De Toulouse-Lautrec, mansportret *f* 2400; No. 55, idem rossige vrouw *f* 3600; No. 56, idem, waschvrouw *f* 2100; No. 58. Turner, In Italië, *f* 12.400; No. 59, school van Turner, de wilde jacht *f* 2000; No. 61, Rousseau, zonsondergang op de vlakte *f* 1700; No. 62, Vincent van Gogh, boomgaard (sepiateekening), *f* 1800.



VEILING DEN HAAG, DIRECTIE KLEYKAMP De oude kunsthandel Goupil, later de firma Boussod Valadon & Co., welke in Den Haag een zoo wel-bekenden naam had en onder directie stond van den heer Tersteeg, is thans opgeheven. Wat nog aan voorraad aanwezig was, werd 12 Juni onder leiding van de firma Kleykamp geveild en daarmede behoort deze kunstzaak tot het verleden.

Uiteraard ging het hier hoofdzakelijk om werken van de Haagsche school, hoewel er ook een merkwaardige reeks van het werk van Piet van der Hem aanwezig was, schilderijen en aquarellen, en verder b.v. verschillende van de droomerige landschappen van Jan Bogaerts. Van Jacob Maris waren zeker de twee belangrijkste schilderijen zijn „Ophaalbrug" en „Poortje te Delft", dit laatste een voor dezen schilder ongewoon gegeven. Het Dordtsch museum deed op de veiling een aankoop van 3 nummers, te weten No. 21, een Piet van der Hem; No. 28, een Hijner en No. 62, een Van der Weele.

De volgende prijzen werden onder meer besteed:

No. 3, Blommers *f* 1175; No. 4, Jan Bogaerts *f* 500; No. 8 van denzelfden schilder *f* 410. Van Piet van der Hem No. 21 voor *f* 500 en No. 27 voor *f* 390; No. 78, Hijner *f* 700 en No. 30 voor *f* 300; No. 31, een Jozef Israëls *f* 2600; No. 33, Kever *f* 1850; De ophaalbrug van Jacob Maris *f* 14000, zijn Poortje te Delft voor *f* 6000 en de Tjalk *f* 6600; No. 38, een Willem Maris *f* 7900; van Willy Martens No. 44 voor *f* 480; van Ter Meulen No. 45 voor *f* 1525; No. 46 voor *f* 1300; No. 47 voor *f* 1150 en No. 49 voor *f* 2100; No. 53, Pieters *f* 1200; No. 57, Steelinck *f* 510; No. 61, Van der Weele *f* 370.

Van de aquarellen ging No. 74, een Van Driesten voor *f* 370; van Piet van der Hem No. 88 voor *f* 410; No. 101 voor *f* 300 en No. 102 voor *f* 320. No. 104 van Willem Maris bracht *f* 5500 op; No. 106 van Anton Mauve *f* 4000 en No. 108 *f* 3500. Van Ter Meulen ging No. 109 voor *f* 825 en No. 110 voor *f* 600.

J. Z.





DE JOSSELIN DE JONG: De gebroeders Maris.

MATTHIJS MARIS 1839—1917



In die oude tuinen waarvan God de hovenier is en geen kortzichtig tuinman elk plantje, dat hij niet zelf gezaaid of gepoot heeft, als onkruid aanziet, — in zulke tuinen kan het gebeuren, dat er tusschen de andere, een vreemde bloem openbloeit, een bloem waarvan men de herkomst niet weet. Zulk een bloem was Matthijs Maris in den hof der Hollandsche schilderkunst, zoo vreemd stond zijn kunst op het groote veld der schilderkunst in de tweede helft der negentiende eeuw.

In zijn Haagschen tijd zagen zijn tijdgenooten al ras dat hij niet was als zij, dat hij meer wist, meer verlangde van zich zelf; zijn twee jaar oudere broeder Jacob zag al dadelijk het verschil dat er was tusschen hem en tusschen Thijs, die alles wist uit zich zelf, die een genie was, waar hij zich zelf maar een talent vond; en zijn leermeester,

de marineschilder Louis Meijer, die hem gezegd had een paar figuren in een schuit op een schilderstuk van hemzelf te schilderen, erkende dat hij, Meijer, het zelf niet zoo kon als deze jongen van tien of twaalf jaar. En al die jaren door bleef deze droomer, die, nimmer voldaan met zich zelf, zijn werk verstopte en liefst zelf wegliep als er een kooper zou komen, — al die jaren bleef hij voor zijn tijdgenooten het bijzondere, voor de jongeren ook vooral iets van een mysterie.

In het begin der negentiger jaren, toen de meesters der Haagsche School, almee van het waardigste, het nobelste gegeven hadden, toen drong het telkenkeere dieper tot ons door dat er ver weg nog een Hagenaar was, nog een dier groote mannen, een wiens kunst anders was, vreemder, mysterievoller, en, ofschoon niet grooter dan die van den ouderen broêr, dan Jacob, die een reus was en noch als schilder, noch als middelpunt der school gemakkelijk te overschatten is, — een die ons werk deed kennen van gecompliceerder aard, van een exquisen geest, werk van een, die in zijn zoeken naar het voor onzen tijd nauwelijks bereikbare, ons in de perfectie van zijn kunnen, horizonnen opende van zeldzame schoonheid.

Doch dezen droomer, die als een eenzaam kind opgroeide tusschen de broers, ontbrak het in zijn droomenwereld nimmer aan bezinning. En al vroeg moet hij geweten hebben, dat hij zijn droomen geen vorm kon geven zonder kennis van zijn vak, zonder dat hij de kunst van schilderen tot een verfijning gebracht had, de uitbeelding tot volkomenheid. Het omdroomen van zijn onderwerp, het verinnerlijken, het verinnigen daarvan, de gedachten in zijn werk moeten dan ook even goed het technische gegolden hebben als het ideëele, uit die droomen toch kwam zijn onderwerp klaarder en zuiverder naar voren. Want niet buiten de werkelijkheid zocht hij, althans in zijn Haagsch-Parijschen tijd, zijn gegevens — misschien minder nog dan Jacob, voor wien het veraanschouwelijken zijner stemmingen het meeste was, al heeft hij ons ook hierin de schoonheid van het polderland geopenbaard.

Doch wat Matthijs wilde geven, het was niet zijn indruk, niet zijn stemming. Wat hij zocht was het wezen der dingen zelf en niet hun momenteele verschijning in het licht, het doordringen in dat wezen en, Rembrandt en zijn tijdgenooten overslaand, zal hij eerder steun bij de primitieven gezocht hebben, bij wie geloof en werkelijkheid zijn saamgesmolten in een verwonderlijk innig geheel van lijn en kleur, van teerheid en vastheid, van kunde en gevoel.

Zonder schroom was het nimmer, dat wij het werk van Matthijs Maris naderden, en in de verzameling Mesdag, toen nog in de mooie

omgeving van het woonhuis, was het altijd weer deze schilder, die ons trok, en toen langzamerhand uit collecties de heerlijke werken uit zijn Parijschen tijd tot ons kwamen: het Achterbuurtje met de verwonderlijke uitbeelding, het Souvenir d'Amsterdam, een der mooiste uit dien tijd, de stillevens, het heerlijke stuk van de oude wallen van Parijs in een Engelsche collectie, het Keukenmeisje, Montmartre, de Bron, de Vlinders en zooveel meer, ook de souvenirs van Lausanne, als een droom zoo werkelijk en zoo fantastisch, allen met die groote aandacht geschilderd, ook het licht dat bij hem als in de natuur stil is en uitstraalt, en daar tusschen nieuw werk uit Londen kwam, toen wisten wij wat een forsche schilder hij in die Parijsche jaren geweest was.

Er kwam een keerpunt.

Te Londen, in een zoo ander milieu, onder nieuwe indrukken, viel het gezonde realisme, dat ondanks alle stijgingen de grondslag is onzer Hollandsche schilderkunst, meer en meer weg. Zijn droomen omwikkelden hem dichter, zijn vormgevoel werd voornamer nog, al trachtte hij tegelijk de vorm op te lossen, zooals een wegvliedend droombeeld vager wordt, onwezenlijker. En, terwijl in zijn herinnering alles meer tot schoonheid werd, was het soms of den mist, die het verleden omwaast, niet meer geheel op wilde trekken tenzij bij poozen als een uit de diepte verrijzende herinnering. Wat er uit zijn handen kwam, het was iets kostbaars, iets wat een brooze schoonheid bezat, iets wat dikwijls meer tot de verbeelding sprak dan tot de oogen.

Een der eerste uit die jaren was het bruidje uit het Museum Mesdag — misschien te Parijs begonnen maar in elk geval werd dit fragment in Londen geschilderd, waardig, vol gedachten, mystiek meer nog, met het licht boven het hoofd, het mystieke klimopblad: een bruid vernevelend in het kloosterlijke, alsof hij, die als Hamlet de tijd uit zijn voegen vond, haar het „ga in een klooster" toeriep; zooals hij in een medaillon van een jongmeisje een Amorkopje met vleugels geteekend had en daarachter, de dood die het in de vleugels beet, als kon hij, een jongen, de kosten berekenen van het leven.

Het was in die jaren dat er telkens in zijn werk een groote vrouwenfiguur meestal met het spinrokken voorkwam, de vrouw zooals men die van zijn expressieve etsen kent. Soms is er vaag een mannenfiguur bij, maar meestal zit zij alleen in een droom, waaruit zij zich niet los kan rukken. De teekening Extase in het Museum Boymans, geeft van deze figuur een mooi idée: ondanks het onbestemde is zij een levensvolle vrouw, die hem de latere jaren, tusschen zijn kinderportretten, tusschen zijn sprookjesfiguren, stukjes rijk en rijp van kleur, tusschen

zijn landschappen, gehanteerd moet hebben, vrouwen, die met hun soms waanzinnige lach, met hun vreemde schoonheid, in zijn verbeelding, misschien in zijn herinnering leefden als een idool....

Den Haag, September '17. G. H. MARIUS.





GUSTAVE VAN DE WOESTIJNE



DE zoet-gulden herinnering aan dien schoonen avond!

Wij zaten bij den landschapschilder Valerius de Saedeleer, op het terras van zijn „Huis ten berge", te Tieghem. 's Anderdaags zou de Verriest-viering in het nabij gelegen Ingoyghem gebeuren. De zon was al gezonken. Het late licht lag mild en zacht en innig over de eindelooze Schelde-vallei. De golvende velden, met duisterende boomengroepen hier en daar, gingen, staag klimmend, naar de donker-blauwe bosschen, die de verre heuvelkruin bekroonden, op den parel-grijzen horizont....

De kinderen van den schilder, blonde meisjes, speelden beneden de trappen, op het pleintje, voor den moestuin, vol bloeiende aard-appel-planten, weelderig berankte boonstaken en kleurige zomerbloemen.

Wij praatten over kunst: onze gastheer, twee Antwerpsche schilders, Gustave van de Woestijne en ik. Het heugt mij nog zoo wel, want het verwonderde mij toen nu juist uit den mond van *de Saedeleer* te moeten hooren dat James Ensor de grootste kunstenaar was in België en den omvangrijksten invloed op zijn tijd had uitgeoefend....

Wij zagen elkander niet. Onder 't gesprek, rustten onze oogen op het wonderschoone landschap. De dag was er aan 't sterven. Een ongeziene maan weldra een toover bracht van zilver-licht-doorglansde nevelen, waaruit de boomenkruinen als onbestaande gedaanten gingen rijzen en te vlotten schenen op room-witte meren. En geen enkel lichtje van een menschelijke woonst in die verre heimelijkheden. Niets dan de groote stille nacht, de plechtige eenzaamheid.

De kinderen, moe van spelen en rustiger met het dalen van de duisternis, waren stil bij ons gekomen en over hunne blonde hoofdjes ging het spreken zachtjes voort, terwijl de vuren onzer cigaren als roode kooltjes gloeiden.

Toen werd de lamp gebracht en, in den gelen schijn der vlam,

zag ik hoe het kleinste van de kinders op de knieën van Van de Woestijne was gekropen en reeds te slapen lag in zijne zorgende armen.

Ik bekeek hem toen, terwijl hij sprakeloos zat, het hoofd achterover leunend tegen den muur en de oogen wijd starend over het verre nachtelijke zomerland.

Het was de eerste maal dat wij elkaar ontmoetten.

Zijn mager, bleek, ovaal gelaat was glad geschoren en het verscherpte nog, onder de donkerbruine haarkroon, in het zijdelingsche licht der lamp. Er was iets kerksch of kloosterachtigs over dat rustige wezen. Een man, zoo dacht ik dan, die pater zou geworden zijn in andere eeuwen en, als een Fra Angelico, altaartafelen zou geschilderd hebben in de rustige cel waar, door het venster, een bijbelsch landschap opengaat naar blauwe bergen.

De kinderen werden slapen gedaan. Van de Woestijne zou ook maar huiswaarts keeren. Hij was toen al een tijd van Brussel naar Tieghem komen wonen.

Wij gingen meê tot op de baan, voor het schildershuis. Over de velden zagen wij daar, in de verre diepte waar Ingoyghem ligt, een rosse vuurgloed, als van een grooten brand. Wij konden gissen dat het feest daar nog in volle voorbereiding was en Stijn Streuvels er, op 't oogenblik misschien, het bouwen van de groote tent bestuurde, die de gasten uit al de Nederlanden morgen moest ontvangen op een luisterrijk banket.

Niets van die verre drukte was hier ter rustige hoogte te vernemen. De frischheid van den nacht was bitter zoet op onze lippen. Geuren van rijp koren dreven door de lucht. Een kriepende krekel brak de stilte in gelijke stukjes....

O de zoet-gulden herinnering.... Zij bleef mij bij met Van de Woestijne's figuur die mij dien avond plotseling en sprakeloos zijn schildersarbeid had verklaard.

De primitieve, milde, niet ascetische en toch kloosterachtige natuur, die hij mij toen scheen, moest die primitieve werken voortbrengen die ik van hem reeds kende: de *Delver*, de *Zaaier*, het *Voorjaar*.

Die veralgemeende typen, in hunne hoofdzakelijke lijnen, met hune noodzakelijkste gebaren, ontstonden in een kinderlijk-eenvoudigen geest: Een gebogen rug, een klompen-voet op de spade in den grond: een wijd-beenende man met zwaaienden arm, stappend over een versch-omwoelde aarde.

En alsof het was om al de kracht van het mensch-symbool nog beter te doen uitkomen, stonden die figuren in een besloten tuintje,



G. VAN DE WOESTIJNE: Christuskop.
(In het bezit van Volksvertegenwoordiger Mr. Frans van Cauwelaert).

in een afgebakend veld, naast een vertelselachtig huizeken. En het huisje en de kort-gesnoeide haag en de planken-afsluiting van het hofje verinnigden de omgeving, als op die miniatuurschilderingen van oude verluchte handschriften, waar een engel met Maria voor de blijde boodschap samen zijn, onder de twee zuiltjes van een rondgeboogde en schaduwrijke gaanderij. De omgeving zelf werd symbolisch voorgesteld: de aarde lag met effen lagen, trapsgewijs als in de landschappen met ridders van Uccello en de boompjes waren élémentair-conventioneel als bij Giotto of Benozzo Gozzoli.

Het was de cerebrale kunst van een mystiek dichter en zijn mijmerend gemoed zou hem brengen tot die bespiegelende werken als *Eternel Reflet,* waar, door een eindelooze vlakte, onder hoog-gewelfde lucht, een Christus-figuur, in blank gewaad voorbij treedt, het hoofd



G. VAN DE WOESTIJNE: Winter van 1914 in Vlaanderen.

achterover, den spitsen baard vooruit en de oogen, in extase, op den afgrond van den hemel, waarvan drie modern-gedrapeerde vrouwen den weerschijn staan te bedroomen in het spiegelend vlak van een stillen vijver op het voorplan.

De natuurlijk-religieuse mensch, die elk mysticker is, moest zich uitspreken, bij Van de Woestijne, in dat wonderstemmige werk: *Zondag nanoen*, dat in „La libre Estétique" door den Belgischen staat werd aangekocht.

Boeren-hofsteden in de rust van den heiligen dag. Naast het woonhuis van een der hoeven, een rondom-afgesloten pleintje, waar twee varkens snuffelend rondloopen. Twee boeren in hunne hagelwitte zondagsche hemdsmouwen, staan er op te kijken, geleund op de afsluiting. Zij hebben niets te doen en alle dingen zijn vandaag 't spektakel hunner oogen. Op het voorplan gaat een Lieve Vrouw voorbij met het kind Jezus in hare armen. Niemand die het ziet; maar is het niet de verklaring van de wonderbare, voor zoovelen onbegrepen, maar toch gevoelde stemming van den dag des Heeren: het heilige dat rond-



G. VAN DE WOESTIJNE: Portret van Karel van de Woestijne.

zweeft door de lucht. Het is zoo innig, eenvoudig en natuurlijk, dat wij dadelijk gewaar worden dat hier niet een would-be mystiek werk werd tot stand gebracht, maar de zachte en lieve stemming van den schilder, op dien Zondag nanoen, die Lieve Vrouw met haar kindje uit den hemel op aarde heeft doen komen.

Hier leeft de godsdienst van een middeleeuwsche ziel, het individueele geloof, de kinderlijke nederigheid voor het mysterie. Of liever komt hier niet tot uiting het zeer modern gevoel van velen die, buiten de soms tot dorheid voerende vormelijkheid eener kerk, hun eigen zielsverheffingen laten gaan en, in de vrijheid van den droom, weer de vizioenen zien der hemelsche dingen?

In die werken was Van de Woestijne geen realiteits-schilder als de meeste Vlamingen der huidige generatie. Hij behoorde tot die soort kunstenaars die niet opgaan in de natuur en in het leven lijk die zijn, maar in hun eigen wereld wonen en, door de stijlvolle verbeelding, die zij geven van de dingen, nauwer met de literatuur in betrekking komen te staan. Toch verschilt hij veel van die vizioenairs als Gustave Moreau, Puvis de Chavannes, Rossetti, Burne Jones, Aubrey Beardsley, die haters van het hedendaagsche, die terugblikken op 't verleden of voorloopers zijn op hun eigen tijd, en hunne mysterieuse droomen, hunne geestelijk-sensueele passie's, hunne ideale levensopvattingen in schilderijen brengen die zijn als poëma's.

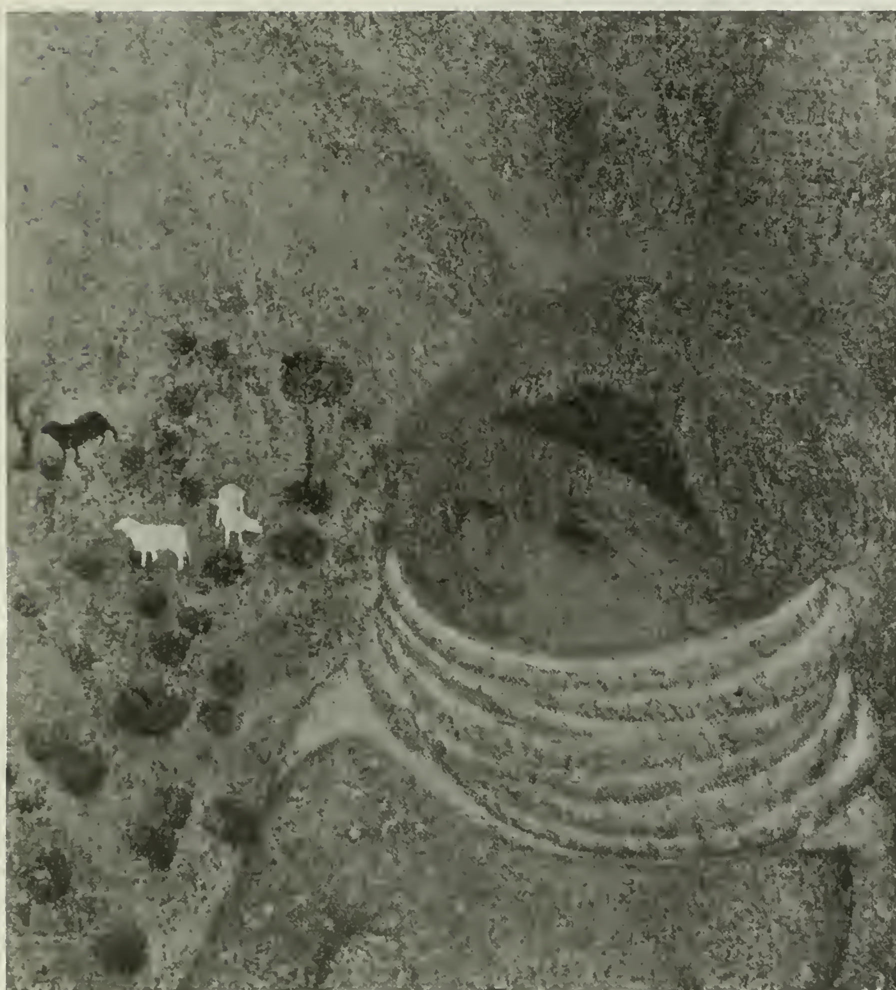
Van de Woestijne leeft in de werkelijkheid, maar vervormt die tot symbolen. Het stuk *Twee lenten* is daar misschien het beste voorbeeld van. Het stelt twee jonge meisjes voor. De eene, in rood, spannend lijfken, is van den buiten: Blootshoofd, met platgestreken haar en een gelaat vol onbewustheid, dat met het frissche en het lijk getemperde der huid, doet denken op een mooie gezonde vrucht, gerijpt in de zon en in den wind. De andere, met grooten hoed, waarover eene weelderige roode struis-pluim kronkelt, is van de stad en haar mat-bleek gelaat, dat nog verschemert door het zwart voilet, is vol subtiele kennis van de zinnelijke gewaarwording. Het zijn geen portretten, het zijn ook geen gedroomde wezens. Het zijn uit de werkelijkheid ontstane symbolen.

In dat vertolken der werkelijkheid heeft hij het oog op elk detail, maar alles ontvangt een grooter innigheid door de kinderlijke, vertelselachtige, nadrukkelijke eenvoudigheid waarmee het wordt verbeeld.

Daardoor mist hij soms eenheid in de samenstelling. Daardoor ook komt het speciale van zijn koloriet. Hij is geen kolorist in den echten zin van 't woord. Hij kleurt de voorgestelde dingen. Het is verluchten dat hij doet, gelijk monniken die een handschrift versieren. Het is een naïef gespeel met de schoone dingen die de kleuren zijn en alles krijgt zijn biezonder deel: de raampjes van een venster, de pannen van een dak, de witte en zwarte plavuizen in het open deurken van een huis....

Alles is zichtbaar in dat werk bij een eersten oogopslag. Het is geen alchemie, lijk bij den somberen mysterieusen Rembrandt, waar ge nooit volledig achterhaalt wat hij toch mag gedaan hebben om die raadselachtige scheppingen voort te brengen.

Geheel anders is Van de Woestijne in zijne portretten. Zij die misschien meenen dat zijn primitieve vormen en zijne conventie maar een gemakkelijk voorwendsel waren om technische gebreken en tekortkomingen te verduiken, zullen ten overvloede in dit gedeelte van zijn



G. VAN DE WOESTIJNE: Studie voor het schilderij: *Mijn Dochterken als vluchtelinge in het Land van Wales.*
(In het bezit van den Heer J. de Graaff, Londen).

werk bewijzen vinden dat hij is, eerst en vooral, een teekenaar van de allerbeste soort. Hier is een aandachtige en niets-verwaarloozende waarneming van het menschelijk gelaat. Alle lijnen en plooien en de subtielste golvingen van kin of kaak of voorhoofd worden met die feillooze scherpte nageteekend die wij gewoon zijn bij Holbein of in de Toorop-portretten te vinden en die ons de zekerheid laat dat de betrachte gelijkenis zoo goed als volledig moet zijn.

Merkwaardig om te vernoemen zijn aldus de geteekende portretten van zijn broer Karel van de Woestijne — dat voor den handel werd gereproduceerd — van volksvertegenwoordiger Frans van Cauwelaert, van Hugo Verriest — dat aan de inschrijvers op de feestviering werd

bezorgd — en vooral de zeer mooie sanguine naar Koning Albert.

Dit is het laatste portret dat voor den oorlog van den belgischen vorst werd gemaakt. Het werd den schilder door koningin Elisabeth zelf voor haar speciaal kabinet besteld. De Koning is er voorgesteld zooals hij was in den huiselijken kring, in zijn gewoon burgerpak en met die gereserveerde en iets-wat bedeesde uitdrukking die hem eigen was en die door de gebeurtenissen zulke stalen tempering moest ondergaan.

Tusschen de geschilderde portretten is dat van Dr. Depla misschien het meest stijlvolle in zijne strakke en haast houterige teekening en voorstelling. Het was eene bestelling van den Westvlaamschen Studentenbond van Leuven en de schilder werd er meê gemedailleerd op de wereldtentoonstelling van Brussel in 1910.

Maar het beste dat van zijne hand kwam en waar te gelijk zijne uitnemende hoedanigheden maar ook zijne tekortkomingen in het licht worden gesteld, is zijn portret van een *Oude Dame*.

Het is de bejaarde burger-vrouw uit een provincie-stad met zwarte muts en verouderd kleed uit vroeger dagen. Het gelaat en de handen zijn bestudeerd tot in de minste plooien, tot in de fijnste rimpels en de licht-gezwollen haarvaten. Het kan, voor de afgewerktheid, gesteld worden naast den kannunik Van der Paele uit de schilderij van Jan van Eyck te Brugge. Maar het is bijna louter teekening. De kleur is tot een waas herleid die geel-wassig is op de vleeschgedeelten. Bij een lang bestaren had ik soms 't gevoel of dat wezen en die handen, in den zwarten schoot, koud en stijf waren als van een lijk.

Het blijft een lastig op te lossen vraagstuk, lijn en kleur te vereenigen tot éen weelderige volledigheid. Rembrandt kon dat. Hij teekende zonder boorden. Hij teekende al schilderend en de lijn ging als verloren in den gouden glans van zijn verfstreken. Zonder bepaalde of in-het-oog-springende trekken aan te geven, wist hij toch de menschen zoo geheel op zijn doeken te doen leven.

Meer kleur werd er bereikt in het portret van De Saedeleer, waar de schilder, ten voete uit, heel het doek vult met zijn jordaneske gestalte. De verbazende arabesk van dat machtige lichaam gaat lijnen op een uitgestrekt en onbewerkt veld, dat zoo dikwijls het voorplan vormt op des meesters zuid-vlaandersche schilderijen. Aan zijn voeten ligt er een klein paletje met een fijn penseeltje erbij, misschien om te beduiden het precieuse glacis-procédé, waarmee de kunstenaar toch de eindeloosheid weergeeft van dat land, waarop hij staat als met veroveraarsvoeten en dat hij met al 't geweld van zijn zware persoonlijk-



G. VAN DE WOESTIJNE: Portret eener bejaarde Dame.
(In het bezit van den Heer Gevaert).

heid beheerscht. In de diepte ziet men, kleintjes, een wit buitenhuis en een boer die met een koe zijn akker beploegt. Het deed mij denken aan die gekleurde japansche prenten, waar de reusachtige figuur van een krijger of oorlogsgod afteekent in grillige arabesk van wapens en mantels op een achtergrond, waar vaag een blauwe vuurberg te zien is op den hemel of een blauwe stroom gaat wentelen langs een tempeltje met zuiltjes in rooden lak onder een ingekromd tegel-dak.

Door zijne haarfijne en juiste teekening bekomt Van de Woestijne voorzeker de uiterlijke gelijkenis, doch verwaarloost hij zoo soms niet het innerlijke leven te benaderen, dat het eigenlijke leven is?

Dat kan misschien wel opvallen bij zekere mansportretten, maar het is voorzeker niet 't geval met zijne vrouw-figuren. Ik denk hier aan zijn *Jonge vrouw*, een werk dat werd tentoongesteld in het Lentesalon van 1913 en door de stad Gent voor haar museum aangekocht.

De algemeene toon is geel — op den achtergrond zoowel als op het gelaat en op het kleed — dat naïef met groene bolletjes is bezet. Het werk heeft een charme dat niet komt alleen uit het sympathieke en interessante gezicht, maar uit die geheime bekoring die van binnen glanst naar buiten in een zelfs onschoon gelaat en die eigenlijk het diepste en subtielste en het meest beminnelijke is in een vrouw.

Van de Woestijne heeft het gevoel van dat mysterieuze in de vrouwelijke schoonheid. Zijn beste werken zijn in deze richting te verwachten omdat hij is een niet-ascetische, maar toch mystiek-sensueele natuur. Hij kan het eeuwig-vrouwelijke weergeven in hare moderne verschijning: die hypnotische kracht der bekoorlijkheid, die de Gioconda kende maar waar zoo weinig vrouwen volledig bewust van zijn, en die de ongerustheid brengt in elke mannenziel.

Hij leeft thans in ballingschap. De duitsche terreur, gevoed door zoovele schrikbarende gewelddaden van brand en moord en verkrachting, deed hem ook vluchten, met zijn vrouw en vier kleine kinders. Hij vertrok op 23 oogst 1914 van Tieghem naar Knocke-aan-zee, toen de duitsche voorposten reeds in de buurt van zijn dorp waren. Op 3 october stak hij uit Oostende naar Engeland over met het gedacht van in Cardiff verscheidene vrienden weer te vinden, onder andere, zoo was hem gezegd, Emile Verhaeren en Emile Claus. Maar hij kwam in Aberystwyth belanden, een stadje op de westkust, in Cardigan Bay. Hier bracht zijn vrouw hem een jongentje ter wereld. Daarna ging hij met zijn gezin naar het nabijgelegen Llanidloes, een stadje van 2000 zielen, waar hij denkelijk wel tot na den oorlog zal gevestigd blijven.

„De streek is hier schoon en stil," zoo schreef hij mij. „Indien we niet benieuwd waren om 2 à 3 maal daags nieuws te vernemen over de toestanden uit de dagbladen, men zou niet gewaar worden, hier in de streek van 't land van Wales, dat er zoo wreed geoorloogd wordt op 't oogenblik. 'k Ben hier aan 't werk en heb verschillende doeken onder de hand."

Van zijn engelschen arbeid zag ik drie werken in de belgische kunsttentoonstelling te Oxford, 1915: een visscherskop van de westkust en eene gevoelvolle herinnering aan zijn volk, *Winter van 1914 in Vlaanderen:* Het is de oorlogswinter.... De kop van een oude sjofele boer van Vlaanderen is er te zien, kouwelijk en ellendig op een stukje helling, de Kluisberg misschien, een ijdel en verlaten land met een eenzaam huisje hoog tegen den hemel en dat hij uit zijn heimwee-volle herinnering in deze ballingschap geschilderd heeft. Ook nog een werk *Mijn*



G. VAN DE WOESTIJNE: Boerenkop.

Dochterken als vluchtelinge in het land van Wales: Het is in den winter als de heuvelen geel zien en dor als een verslenst herfstblad. Het is het verre vreemde land dat met zijn hoogten als een muur bouwt die al de hemelen gaat verduiken. Het kindje op het voorplan met zijn groen strikje in de blonde haren, met zijn dikken sjerp rond den hals, is als een verloren zusje uit een schoon en bangelijk vertelselken en het tuurt, het tuurt wie weet naar wat? en het zoekt — over de vlakte? over de zee? — naar .... de molenwieken van Tieghemberg misschien, waarvan het beeld in zijn onnoozel oogskens is blijven leven ....

JOZEF MULS.





ONS AANDEEL IN DE „VEDUTE DI ROMA”

(SLOT) (¹)



N Bartoli's boek (²) staan de archeologische en topographische belangrijkheid vooraan en beginnen wij onze Romeinsche reis opnieuw daar ongeveer, waar Egger ons gelaten heeft, met een prent van Cock uit zijne reeks: „Praecipua romanae antiquitatis monumenta”, in Antwerpen in het jaar 1551 uitgegeven. Het kundig oog van den verzamelaar dezer reproducties herkende in het midden van de prent een van die beminnenswaardige, en in sommige gevallen batige, fouten door de meesters uit den ouden tijd moedwillig begaan. Cock heeft er een gebouwtje heelemaal in omgedraaid, omdat hij voor de compositie een interessant centraal geval noodig had; en daaraan hebben wij nu de voorstelling van het kort na hem neergehaalde basiliekje van Ss. Sergio e Bacco te danken. De volgende prent van denzelfden meester, met een ander gezicht op het Forum, noemt Bartoli buitengewoon belangrijk, o. a. om den, 1615 geheel gewijzigden, gevel van Santa Maria Nuova en de overblijfselen van de Middeleeuwsche versterkingen van den Palatijn. Eene teekening van Gaspar van Wittel geeft ons een juist denkbeeld hoe het Forum er voor de opgravingen, die met de negentiende eeuw beginnen, uitzag. Cock is weer van belang voor den ouden gevel van de kerk Ss. Cosma e Damiano, terwijl de laatste kolom van de basiliek van Constantijn er nog behoorlijk op haar plaats staat, die zij in het begin van de zeventiende eeuw voor het plein van de Liberiaansche titulair kerk zou verwisselen.

Door een keurige teekening naar het Colosseum in rood krijt

(¹) Zie *Onze Kunst*, Deel XXXII, blz. 101 (October 1917).

(²) *Cento Vedute di Roma antica*, raccolte e illustrate da ALFONSO BARTOLI, Firenze, fratelli Alinari editori, 1911.



CORNELIS POELENBURG: Het Colosseum.
Uit Poelenburg's schetsboek: Uffizi, Florence (naar Bartoli, *Cento Vedute*, no. XXXI).

maken wij het eerst kennis met het schetsboek van Cornelis Poelenburg, nu in de Uffizj in Florence, dat Bartoli verder rijkelijk gebruikt voor de bouwvallen van den Palatijn, die onze sympathieke meester met zorg en goed verstand van klassieke en romaneske bekoring afbeeldde.

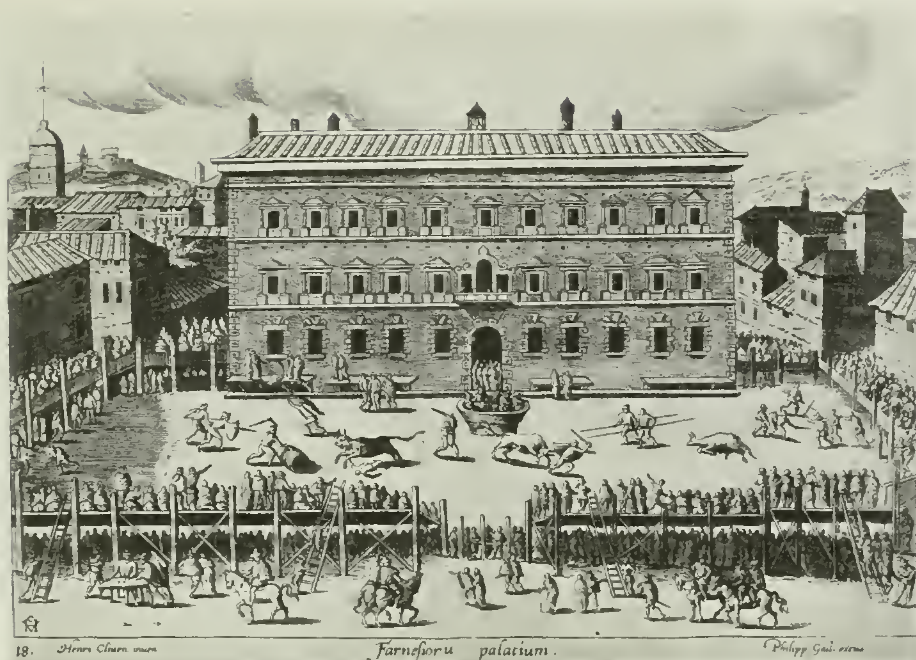
Bartoli's nummer XXII: Anonymus van de zestiende eeuw, zou een Pieter Breughel kunnen zijn. Dat is tenminste de naam, die op den eersten aanblik opkomt, hetgeen wel eens een criterium is voor het herkennen van teekeningen. Ik zou het voorgaande nummer aan Cock willen teruggeven. Het is een prent uit het boek van Scamozzi, *Antichità di Roma*, 1583, waarin al de prenten geteekend Pittoni, en gedateerd 1581 kopieën van oudere prenten van anderen zijn (daaronder door Bartoli 26 stuks van Cock herkend) niet eens à contrepartie gegraveerd en dus een faliekant „Roma antica” opleverend. Bartoli herstelde die fout in de onderhavige prent, die er toch zeer naar Cock's werk uitziet, en o. a. eene voorstelling van Santa Lucia in Settizonio bevat, die naar de Italianen het zoo aardig kunnen uitdrukken: „meer eenig dan zeldzaam”, is. Voor het Septizonium zelf geeft ook Bartoli de twee teekeningen van Heemskerk en het volgend belangrijk getuigenis, dat van iemand komt die onder zijne vele uitmuntende topographische studies bizonder werk van dit monument gemaakt heeft: „... fra tutte le rap-

„presentazioni che finora conosciamo, bellissime sono queste due dell' „Heemskerck, che qui si riproducono: nella prima il Settizonio è „rappresentato di fronte, nell' altra esso presenta la fronte e il fianco „settentrionale. Per tale riguardo questo secondo disegno è un docu- „mento unico ed importantissimo, perchè nessun altro disegno, schizzo „e incisione rappresenta il fianco del Settizonio. L'uno e l'altro disegno „sono condotti con squisito senso d'arte e con scrupolosa fedeltà, così „che fanno bene distinguere l'originale architettura classica e le „medievali misere strutture ad essa mescolatesi. Di più mettono in „evidenza lo stato fatiscente del monumento e in qualche modo „giustificano la demolizione, che mezzo secolo dopo ne fece eseguire „Sisto V da Domenico Fontana per adoperarne il materiale per la „cappella sistina di S. Maria Maggiore, il portone della Cancelleria, il „palazzo del Laterano, l'obelisco di Piazza del Popolo, la chiesa di „S. Girolamo e molte altre fabbriche di Roma".

Een zeer leerzame prent van Cock stelt ons een hoek van Rome voor, die sedert groote wijzigingen heeft ondergaan, tusschen den nog bestaanden: „Arco di Pantano" (Forum van Nerva) en: „Tor de' Conti". Wij vinden hier de kolommen van den tempel van Minerva nog op haar plaats, die in 1606 de fontein van Paulus V op den Janiculus zouden gaan versieren, en den: „arcus Aureus", later afgebroken, die ook nog op een van de fresco's van de Vaticaansche Bibliotheek voorkomt. Deze prent van Cock zal zeker nog van nut zijn, als de geniale directeur-generaal van Schoone Kunsten en Archeologie in Italië: Corrado Ricci, zijn grootsch plan voor de blootlegging der keizer-fora kan uitvoeren; en ook de andere prent, met het Forum van Trajanus, die Bartoli een van de mooiste „vedute" noemt, die in de 16de eeuw gemaakt zijn.

Het Pantheon is hier ook door een Nederlander, Lieven Cruyl, wiens verdiensten alsmede door Egger in het licht gesteld worden, afgebeeld. Deze meester, van wien Gaspar van Wittel geleerd mag hebben, had oog voor het typische Romeinsche straatleven, als een Stefano della Bella of Israel Silvestre: pelgrims, bedelaars, karrevoerders, en statige karossen in dit middelpunt van het winkelend Rome, alleen wat te tooneelmatig, zelfs voor een Romeinsche werkelijkheid.

Aan Hendrik van Cleve, wiens panorama van Rome wij in eene uitstekende reproductie in den tekst der inleiding van Bartoli ingelascht vinden, komt het voorrecht toe in een prent de zeldzame voorstelling van de nog in zijn tijd voortgezette spelen van den Monte Testaccio bewaard te hebben. Hij had blijkbaar smaak voor volksspelen, want



HENDRIK VAN CLEVE: Stierengevecht vóór het Palazzo Farnese te Rome.
(Prent uit een reeks uitgegeven door Phil. Galle).

zijn prent van het plein voor palazzo Farnese, die ik hier geef, stelt een stierengevecht voor, als daar reeds aan een pontificaat, een tijd voorheen, een Spaansche tint toegevoegd hadden.

Van Heemskerk nog de — reeds in mijn: *Sixtine Rome*, London-New-York, 1911, dat ik met voorkeur, waar mogelijk, met werk van landgenooten verluchtte, gereproduceerde — zoogenaamde: „Trophaeën van Marius", met het beeldwerk nog op de oorspronkelijke plaats, hetwelk onder Sixtus V de balustrade van het Kapitool-plein ging versieren.

Een zeer Romeinsch gezicht is de prent uit: Herman van Swanevelt, *Veues dedans et dehors Rome*, 1653. Een machtige apsis uit de Baden van Diocletianus, met de eenvoudigste dakpannen gedekt, wat betreft de gebouwen nevens den kloek in de lucht zwevenden, met Zuidelijke gewassen begroeiden boog. In kalme tegenstelling met de grootsche ruïnes het uitgewerkt romanesk geval van eene soep-bedeeling aan armlastigen en pelgrims aan de poort naar het binnen de bouwvallen huizende klooster. Swanevelt had den rechten smaak, ook in andere van zijne „vedute" bewezen, voor het veelzijdig Rome en wist zijne tafereelen te stoffeeren zonder overlading en te vermijden, dat het bijwerk op het eigenlijk onderwerp zou drukken. Tot een onge-

dachte tragiek rijst het in zijn ets van den: „Muro Torto", het reeds genoemd stuk muur aan de fundamenten van den Pincio, waar, zooals Bartoli het zoo treffend uitdrukt: „Tutta la località vicina, durante il „medio evo, fu piena di spaventose leggende Neroniane". Hij vermoedt, dat het daarom in de Middeleeuwen al in slechten naam kwam en als begraafplaats voor prostituées werd gebruikt. Terecht zegt hij, dat de prent van Swanevelt bewijst, dat het deze usantie in de XVIIde eeuw werd voortgezet. Ik kan er uit een criminalistisch handboek van dezelfde eeuw een wreede plaats bij aanhalen, met heel wat minder deemoed, dan onze kunstenaar in het somber gebeuren gebracht heeft. [1]

Op elkaar volgen teekeningen van twee meesters, die in het laatst van de zeventiende eeuw een hoog ontwikkeld gevoel voor de bekoring van Rome tot uitingen van kunst hebben weten te brengen: Gaspar van Wittel, onze landgenoot, en de Italiaan: Giovan Francesco Grimaldi. De eerste met een welgekozen teekening (ontwerp voor een schilderijtje, als er o. a. een aantal van zijne hand in de Kapitolijnsche Pinacotheek zijn) met een voor de geschiedenis van Rome zelf niet onbelangrijke afbeelding van de sedert afgebroken gevangenis van Tor di Nona; niet lang voor deze schets gemaakt werd had daar een ander Nederlander van geboorte: Dirk van Ameiden, een uitmuntend publicist uit dien tijd, droevige dagen van onverdiende hechtenis doorgemaakt.

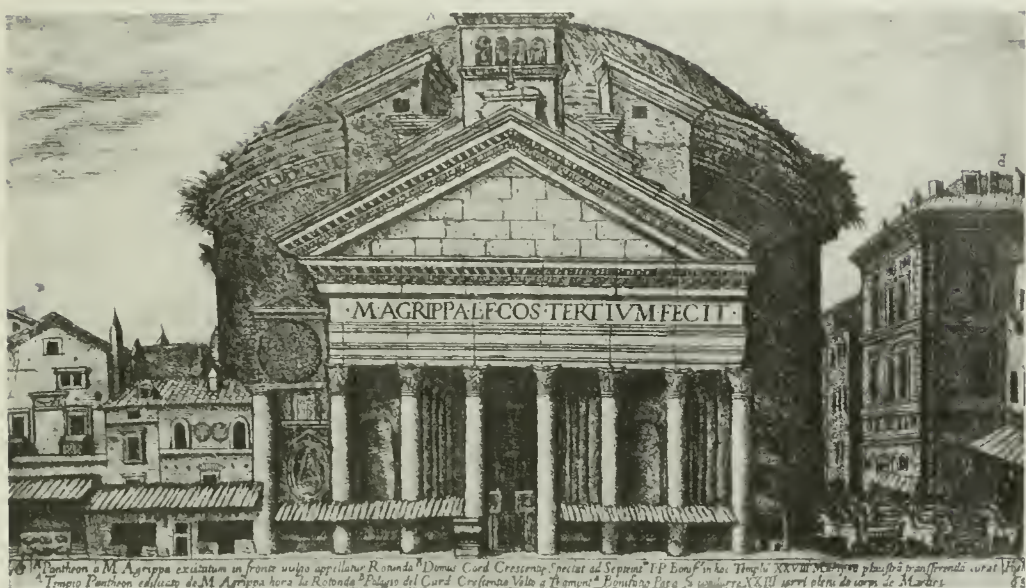
Eenige voortreffelijke teekeningen, uit Cornelis van Poelenburg's schetsboek, zeer kloek en toch met dat gladde van zijn op de Italiaansche kunst en beschaving van het eeuwbegin gegrondveste schilderwerk, besluiten het boek van Bartoli, dat als een sieraad in elk Nederlandsch prentenkabinet hoort te staan.

Hermanin's boek [2] prent ons met eene teekening van Heemskerk:

[1] Io. Baptistae Scanaroli Mutinensis Sidoniorum Episcopi *de Visitatione Carceratorum libri tres* ... Romae, Typis Reverendae Camerae Apostolicae, Anno Iubilaei M.DC.LXXV, p. 36: „... sicuti cadavera eorum, qui Rempublicam virtutibus exornarunt, cives honore „prosequuntur... Itaque quoque illorum, qui dum viverent, male de Repub. meriti „sunt cadavera ignominia notantur... Hinc est quod meretricum cadavera Eccle- „siastica priventur sepultura... Romae vero ut transeat in exemplum, cadavera deceden- „tium in statu peccati publice portantur absque lumine & cruce per medium postribuli „extra urbem sepelienda in loco profano, quem *Muro torto*, vulgo nominamus, ubi leguntur „illa verba sacrae Scripturae: *Ducunt in bonis dies suos, & in puncto ad inferna descendunt.* „Hoc spectaculum incutere consuevit caeteris meretricibus timorem eiusmodi, ut non „desint quae qualibet vice reducantur ad poenitentiam: immo sola recordatio tantae igno- „miniae, quam post mortem passurae sunt, plerasque adeo perterrefacit, ut resipiscant."

[2] *Die Stadt Rom im 15. und 16. Jahrhundert*, 52 Ansichten, ausgewählt und mit Erläuterungen versehen von Federico Hermanin, Leipzig, 1911, Verlag von E. A. Seemann.

Dezelfde auteur heeft een andere publicatie verzorgd, en van eene voortreffelijk geschreven inleiding voorzien, die wel niet zoo dadelijk onder de „vedute di Roma" hoort,



ALÒ GIOVANNOLI: Het Pantheon.
(Naar Bartoli, *cento Vedute*, no. XLVIII).

de Riviergoden van het Kapitool, nog eens in gedachten hoe vroeg de Nederlandsche meesters reeds van beteekenis zijn, als betrouwbare afbeelders van wat een zeventiende-eeuwsch boek noemt en tot zijn titel verheft: „Roma in ogni stato". Er is daar trouwens nog een andere teekening van denzelfde, die zeker voorkomt in de uitgave van Huelsen en Egger; en een mooi-besloten afbeelding van het Pantheon, en er zijn andere die wij reeds uit Bartoli kennen.

Ter vergelijking met de voortbrengselen der Nederlandsche plaatkunstenaars in Rome zijn een paar etsen van Etienne du Pérac zeer dienstig. De Franschman heeft ongetwijfeld het werk van Cock, mis-

maar toch in dit verband dient vermeld te worden: FEDERICO HERMANIN, *Incisioni e disegni. I. La Campagna Romana nelle acqueforti degli olandesi e dei fiamminghi del secolo decimosettimo*, Roma, Domenico Anderson, editore, M.CM.XII. Hier ziet men in een album van heerlijke reproducties, zooals een kunstenaar in het vak als Anderson ze kan maken, wat onze Nederlandsche meesters: Jan Fyth, Jan Both, Nicolaas Berchem, Karel Dujardin, Pieter van Laer, Herman van Swanevelt, Jan van Noordt, Bartholomeus Breenberg met hun etsnaald van het Romeinsche landschap hebben weten te maken. Het rondt hetgeen ons in de andere werken geschonken wordt behagelijk af en vereenigt een aantal uitgelezen etsen, die men zich anders in de portefeuilles der prentenkabinetten moet gaan zoeken, in een buitengemeen smaakvol samenhangend geheel, dat een goede kern zou vormen voor eene tentoonstelling van het Italiaansche landschap in de Nederlandsche prentkunst.

Het werk legt een getuigenis af van wat men in Italië, ook uit waardeering voor onze kunstenaars, in reproductie tot stand kan brengen, terwijl eene vertaling van de inleiding, welke volkomen den aesthetischen indruk weergeeft dien een hoogontwikkeld Italiaan van onze kunst rakende zijn land ontvangt, een royale bijdrage tot onze kunstgeschiedenis genoemd zou kunnen worden.

schien ook dat van Hendrik van Cleve gekend en gebruikt en in het oblong formaat gehouden, dat voor dergelijke albums o. a. zal aangenomen zijn naar het voorbeeld van onze meesters van het burijn en de etsnaald. Het vreemdste product: de verzameling etsen van Alò Giovannoli, uit de eerste jaren van de XVIIde eeuw, met een mengsel van klassieke en Christelijke archeologie als doeleinden, toont nog den invloed van de oudere voorbeelden, misschien door bemiddeling van de toen zeer nieuwe albums van Sadeler, die thans nog van de bijna uitgeputte koperen platen der voormalige Apostolische prentendrukkerij gewonnen worden.

Willem van Nieuwlandt is hier met een van zijn beste prenten naar Rome: de zoogenaamde Toren van Nero, en omgeving, zeer typisch voor zijn werk, dat een bijna tot leegte geworden verlatenheid toch als een motief aandurft.

Van Cock vooral een van die pikante gezichten op het Colosseum, met een dreigend stuk muur, die soms ook bij onze meesters in Italië het Barocco met zijn gewaagde tegenstellingen als een voorgevoel doen doorkomen. (1)

Ook al is procentsgewijze het aandeel van onze landgenooten in deze uitstekend uitgevoerde verzameling reproducties kleiner dan in de andere, zoo geeft zij ons veel stof ter vergelijking en kan dienen om naar voren te brengen, wat ik nog beloofde aan te stippen: de beteekenis van onze kunstenaars in een groot en weldoordacht ondernemen: aan Rome, als leermiddel en voorbeeld, over de toenmalige beschaafde wereld de welverdiende bekendheid te geven.

In aansluiting aan mijne opmerking zoo juist over Cock dient

(1) Het is niet onaardig eenige voorbeelden aan te halen van hoe de Nederlanden kennis droegen van Italië. Uit het eerste stuk van de zestiende eeuw hebben wij bijvoorbeeld GELDENHAUER in zijne *Collectanea*, in de uitgave van het Historisch Genootschap te Utrecht, p. 240. waar hij spreekt van schilderijen: „. . . quales vix ipsam Italiam habere „crediderim". Om het jaar 1530 wordt, volgens: *Bibliotheca Belgica*, I, op het woord: „Anzegging", in onze landen gedrukt eene: „courante nouvelle" over de overstrooming van den Tiber, en in dezelfde rijke bron voor de beschavingsgeschiedenis, treffen wij, voor het jaar 1542, en op het woord: „Aertbevinghen" vermeld eene vertaling uit het Duitsch van een bericht over zulk een ramp in Scarperia (tusschen Florence en Bologna).

Als tusschenvoegsel mogen hier de gedichten van JANUS SECUNDUS op Alciatus en Giovius, en dat, niet gelijktijdige, van NICOLAUS STOPPIUS, op den dood van Bembo genoemd worden. Dit laatste komt voor, p. 367, in de 1614 te Frankfort gedrukte: *Deliciae poet. belg.*, dat meer over Renaissance en Italiaanschen invloed bevat, als p. 230 een gedicht van JANUS SECUNDUS: „in imaginem Herculis Cupidinis gestantis"; p. 242 „Caesareum triumphum Bononiensem ab Nic. Hogenbergo sculptum"; p. 253: „in Venerem „Cnidiam; in Veneris statuam"; en, p. 395, een gedicht van LEVINUS TORRENTIUS aan eenen Italiaan, dat begint: „Ingens gloria gentis . . ."

Rome van de Nederlanden uit bekeken vindt men in den: „*Julius Caesar*" van HUBERTUS GOLTZIUS, 1563 in Brugge uitgegeven — waarvan de Biblioteca Casanatense in Rome het

gezegd, dat zij in die beweging niet maar hun plaatsje innamen, doch naar eigen trant meededen en zelfs vooruit konden voelen hetgeen als naaste ontwikkeling moest komen.

Die vasthoudendheid en dat bewustzijn en die open blik zijn toch zeer van onze kunstenaars. Het zou ons prettig aandoen het weer eens te kunnen opmerken, indien dit genoegen niet met wat meewarigheid tegenover ons zelf vermengd wierd. Wij kunnen toch het gevoel niet van ons afzetten, als wij ons behoorlijk met de hier besproken uitgaven hebben beziggehouden, dat wij als Nederlanders wel wat meer erkentelijkheid hadden kunnen toonen, het niet geheel aan buitenlanders hadden mogen overlaten ook deze provincie van onze kunstgeschiedenis, waar zij aan het groote gebied der algemeene historie grenst, te bezetten (1). Te minder zijn wij te verontschuldigen, met al

exemplaar uit de boekenverzameling van Goltzius' beroemden Italiaanschen tijdgenoot, den archeoloog Fulvio Orsini bezit — in de verschillende opdrachtverzen. Daar wordt trouwens ook in den brief aan Joannes Sambucius getuigd van den roep, dien Goltzius in Italië genoot. Den interessanten internationalen kring van geleerden, tot wie G. in betrekking stond, leeren wij kennen uit de achter zijn: *„C. Julii Caesaris vita et res gestae"*, afgedrukte: „Epistola ad eos, quorum opera et studio auctor se adiutum agnoscit, cum „eorum nomenclatura et catalogo," waarin hij ook nog eens over Rome te spreken komt. De lijst, in den vorm van een „itinerarium", is zeer belangrijk. Wij vinden daarin o. a. dat hij, in Antwerpen, vóór 1556, gekend heeft eenen Hieronymus de Dada, Italus, Lucensis; in Brussel: Stephanus Winandus Pighius; in Luik: Lambert Lombaerdts; in Breda: de erven van den Italiaanschen schilder: Vincidore; in Brugge een Italiaanschen geletterde: Jacobus Cruquius, uit Messina afkomstig. Gedurende de reis die hij, Golzius, in November 1558 te Brugge aanvaardde, waar hij in 1569 terugkeerde, ontmoette hij in Augsburg zijnen landgenoot: Samuel Quickelberg, wiens buitengewone beteekenis voor het Europeesche bibliotheek- en museum-wezen ons door den Münchener geleerde Dr. Hartig nader aangetoond zal worden.

(1) Ik besloot, in Mei 1903 in Rome een artikel over Iconografie van Rome, eene bespreking van G. B. de Rossi, le piante icnografiche e prospettiche di Roma, in: „De Nederlandsche Spectator", no. 22 van dat jaar, met den wensch voor een: „platen-atlas, „een verzameling van reproducties van prenten, die eene Nederlandsche onderneming „zou kunnen zijn; daar wij uit de XVIde eeuw door onze kunstenaars, die Rome uitbeeldden: „Cock, Coornhert, Heemskerk, Bos, Goltzius, Collaert en nog anderen dat recht op Rome „hebben."

De mogelijkheid bestaat nog altijd, vooral wanneer wij behalve prenten, ook schilderijen en teekeningen in onze belangstelling willen opnemen, in te halen hetgeen wij verzuimd hebben. Wij zouden dan het gebied moeten verruimen en ons niet alleen en strikt aan Rome en naaste omgeving houden, maar aan heel Italië wat trachten terug te geven van hetgeen onze kunstenaars daar gehaald hadden, met bijvoorbeeld eene nauwkeurige revisie van het werk van Hoefnagel, Goltzius, Cort, de Visschers, de Sadelers, van Winghen, om eerst bij de zestiende eeuw te blijven.

Het een en ander vindt men hier in de illustraties van dat artikel, als de prent van Paulus Bril met eene zeer nauwkeurige voorstelling van de kerk Santa Maria del Popolo; nog een prent van denzelfden Bril met een kostelijk denkbeeld van eene Romeinsche villa in den stijl der villa Medicis — zooals Sebastiaan Vrancsz die meer mondain bewerkte in zijn schilderij in het museum te Napels — en eene teekening van Bril, door en door Romeinsch, naar het Forum van Trajanus.

Ik nam ook het schilderij naar het Forum Romanum op, dat, stellig van een Neder-

onze publicatieën van een niet al te batigen archivalistischen aard, omdat wij tevens onopgemerkt laten hoe de beschaving van onze zeventiende eeuw zich op de besluitende Renaissance en het ontkroppend Barocco grondvestte, als hier en daar aan te toonen zou zijn geweest, wanneer wij de gelegenheid gevat zouden hebben.

Om echter niet met eene verzuchting te besluiten, na onze wandeling in den exotischen tuin, spreek ik de, ook eenigszins twijfelachtige, verwachting uit, dat in ons hooger onderricht weer eens een bescheiden plaatsje worde ingeruimd aan het Italië zooals de Muiderkring het kende.

Eenige spranken zullen dan bij de bezichtiging van deze plaatwerken overslaan in den geest van een toekomstig Hooft, Tesselschade of Nicolaas Heinsius, naar het exempel van een voorgeslacht.

In hunne voorkeur voor Italië hebben die voorbeelden tenminste meer erkenning gevonden, dan die goede graveurs van hun tijd voor al hunne moeite als zij buiten het besloten gezelschap, dat in liefde bloeide zoowel als vergaderde, en haar Bijenkorf, gingen zwermen en dan de honing al te sterk naar den uitlandschen tym riekend uitviel.

J. A. F. ORBAAN.

landsch meester, den naam Sebastiaan Vrancsz doet opkomen naar de figuren, Willem van Nieuwlandt door de herinnering aan zijn omgeving der piazza del Popolo (Antwerpen), Fluweelen Breughel door de lucht met de afstekende vogels in vlucht, Bril om den boomslag en het geheel. Een intrigeerend stuk dus wat den maker betreft, en ook nog om den onverklaarbaren inhoud, met dat: „locanda", het Latijnsche nog in Rome voortbestaande: „te huur" dat ze daar met ladders aan de ruïnes willen gaan aanslaan...

De eene prent van Hendrik van Cleve hoort in de iconographie van de oude en nieuwe Sint Pieterskerk thuis, schematisch, maar juist.

Naar aanleiding van het schilderij, voorstellende: „de Haven van Napels", uit de Galleria Doria te Rome, aldaar toegeschreven aan den Ouden Breughel, schrijft Dr. P. Buschmann mij: „Dit stuk is mij niet uit eigen aanschouwing bekend, dus kan ik er niet „over oordeelen, maar de foto brengt mij in verzoeking om aan de gegeven attributie te „gelooven. Het water, met die slingerende golfjes is zéér Breugheliaansch — daar gaat „niets van af — ook de perspectief, de lichtspeling, de atmosfeer, de heele opzet van het „ding. Frappant is de overeenkomst der schepen met de gravure van Fr. Huijs naar een „niet meer bekend schilderij van Breughel, voorstellende een zeegevecht in de straat van „Messina, evenals met de reeks Oorlogsschepen van denzelfde naar denzelfde, uitgegeven „door H. Cock."

Dr. Buschmann laat dan eene mogelijkheid open, die ons vraagteeken in het onderschrift van het plaatje verklaart: „Nu kan het stuk evengoed een kopie zijn, b.v. door „Peter II — of het kan bij beschouwing in de werkelijkheid tegenvallen (de figuurtjes b.v. „lijken wèl wat hard en gepeuterd." Ik ben echter blij een zoo gezaghebbend oordeel te kunnen plaatsen, dat aan het schilderij een eigen belangrijkheid — als alles wat den grooten meester van onwrikbare Nederlandschheid raakt — geeft, vooral als het een van de zeldzame gedenkstukken van zijn Italiaansche reis zou zijn.

Meer nieuws op dit gebied en een niet onbelangrijk stuk van ons „aandeel in de vedute di Roma" zal ik in dit tijdschrift brengen met de in het Rijksprentenkabinet te Amsterdam berustende teekeningen van Gerard ten Borch den Oude, voorstellende Rome in het begin van den regeeringstijd van paus Paulus V (1605—1621).



PETER BREUGHEL DE OUDE (?): De Haven van Napels.
(Galleria Doria. Rome).



KUNSTBERICHTEN VAN ONZE EIGEN CORRESPONDENTEN

TENTOONSTELLINGEN

:-: AMSTERDAM :-:



TENTOONSTELLING VAN LARENSCHE SCHILDERS LARENSCHE KUNSTHANDEL ❧ De naam „Larensche schilders" duidt geenszins een eenheid aan, — evenmin als trouwens het Gooische dorp Laren. Het spinnewiel ziet men nog slechts snorren op enkele schilderijen in musea en particuliere collecties; en even cosmopolitisch als het dorp, waar te midden der dorpelingen — naast een paar honderd heeren en dames artiesten — 's zomers enkele honderden groote-stadsbewoners en vreemdelingen wonen, is de kunst geworden. Daarin zou Mauve nauwelijks iets van zijn schoonheid en ziel herkennen.

Geen nood! Het „land van Mauve" is grooter dan Laren, omvaamt meer dan 't Gooi, gaat zelfs Nederland te buiten, — om in de wereld der schoonheid iets onmetelijks te zijn. Het is zielsch land, dat geen grenzen kent. Is 't niet merkwaardig, dat b.v. het kleine doek „Roode en witte koe" van H. A. van Ingen, die wellicht Laren nooit zag, Mauve nader aan 't hart zou liggen dan vele groote Larensche landschappen en binnenhuizen?

Doch zoo generaliseerend zouden wij enkele werkelijk Larensche schilders onrecht doen. André Broedelet toch ziet iets der dorpspsyche in zijn Communiemeisje, Herdersknaap, Bedeljongen, Van 't veld terug enz., in een wat uitheemsch idyllisch en romantisch licht (Murillo). Hij vertegenwoordigt reeds het nieuwe, waarheen Wally Moes en Tony Offermans een overgang vormen. Teekeningen als „Kerkgang" en „Kindje loopen leeren" van Wally Moes maakt de *moderne* schilder niet meer; — dat was goed voor de oudere scholen van Millet en Israëls... En een „Klompenmaker", als Offermans stevig in elkaar borstelt, daar zit voor den jongere te veel het „model" in; en een „Moeder bij de Wieg" is een te versleten onderwerp geworden...

Er waait een vlaag van modernisme en cosmopolitisme door het land van Mauve, onweerstaanbaar als een nieuw getijde. — Doch daarom is het een verdienste, dat de Larensche Kunsthandel nog zoo lang mogelijk het oude handhaaft. De oude droom was te mooi en er zijn nog enkele schilders, en wel van de beste, die in de oude schoonheid voortdroomen. Een „Winteravond" (49) van Frans Langeveld, een dorpsgezicht, brengt de oude stemming trouw weer, Jacob Marisachtig, hoewel onrustiger, kleurrijker. Ook Van der Ven blijft in den toon met zijn „Heidelandschap" (94). Maar ook hij roept de geest van een meester op, Mauve, die hem te machtig is. En Dooyewaard vergaat het niet beter, want zijn binnenhuis (24) kan ons Neuhuys niet doen vergeten evenmin als Garf dit vermag. Hoe kundig, hoe handig, is dit schilderwerk anders!

Slechts in de beheersching van kleur en licht, in het aesthetische der penseelvoering, in het psychisch indringen en de algemeene geest der gevallen, zullen Mauve en Neuhuys nog hun meesters blijven.

Het is een troost, dat deze groote dooden in den geest van hun werk nog voortleven. Is hun voorbeeld een zegen voor hun leerlingen, tevens blijkt het een noodlot voor de jongeren dat zij niet te overtreffen zijn.

Er is o. m. nog werk van G. de Boer, Hetty Broedelet, Lopes de Laguna, David Schulman,

Jac. Snoeck, H. J. Wolter, N. Bastert, A. M. Gorter, Ed. Karsen, Frans Oerder, H. M. Savry, J. H. Wijsmuller, Piet Wijngaardt en Jac. Zon.



ARTI ET AMICITIAE ❧ TENTOONSTELLING VAN STUDIES, DOOR LEDEN DER MAATSCHAPPIJ ❧ Een tentoonstelling van „studies" is altijd aantrekkelijk. De kunstenaars zelf houden dikwijls meer van hun studies dan van hun voltooide werken. Kunstvrienden maken er als 't ware met de artiesten kennis op meer vertrouwelijke wijze. En de criticus, het moeilijkst te bevredigen creatuur in deze wereld van onvolmaaktheden, ziet met blijde verrassing, dat een eerste opzet dikwijls... volmaakter is dan een áf schilderij! Is het soms niet waar, dat men b.v. aan een landschap-impressie geen toets meer wenscht te zien toegevoegd, terwijl aan een ver doorgevoerd schildersstuk nog eindeloos kan of moet worden gewerkt, — al was 't slechts om telkens de onvolkomenheden in *aesthetisch* opzicht, weer weg te moffelen? Want waar alleen *schoonheid* het doel is, dat in den kunstenaar zelf ligt, zal hij dit te minder vinden, waar hij meer zoekt. — De kunstenaar zelf staat in zijn studies oprechter tegenover de natuur of het leven; verkeert eerlijk met zichzelf, — hij denkt aan geen *publiek*. En toovert niet de belófte schooner schijn dan de werkelijkheid, die in vervulling gaat? Dit geldt zoowel voor een Rembrandt als voor den kleinsten nieuwlichter, voor iemand van de oude school als Hoynk van Papendrecht, zoowel als voor iemand uit de vele nieuwste richtingen als Jan Sluyters.

Het is juist de bekoring van studies, van schetsen en ontwerpen, dat er althans de schoonheid niet wordt voorbijgestreefd, doch slechts nágestreefd. Hoe dikwijls raakt zij zoek, juist door te véél zoeken! En hoe dikwijls vindt men de schoonheid, ongezocht...! En toch, helaas, wat talrijken, die zelfs niet het geluk hadden te vinden, óók in een ontwerp; of nauwelijks een schijn of glimp. Hun namen dekke de vergetelheid. — Het is de taak van den criticus degenen te noemen, die zoo gelukkig waren, hier in studies, de schoonheid te mogen naderen. Náderen, — hoe? IJverig zoekende of vertrouwende op zijn geluk. Met stevigen tred of schuchter naderend. Met een gelukkige hand, als toevallig, of met een fermen greep, zeker van zijn zaak. — Met een machtig gebaar of op den tast, als in een droom...

Mevr. Bisschop—Robertson is zeker van haar zaak; zij heeft een sterken werkelijkheidszin, en toch schuilen er geheimenissen achter haar diepe kleuren (In gedachten b.v.); meer dan achter de portretten van Mevr. Van Duyl-Schwartze, hoe handig en knap deze ook moge zijn, — en nóg zekerder van hare zaak.

Met machtig gebaar toovert Breitner zijn Amsterdamsche stadsvizioenen ons voor oogen. Ontzaglijk, impressionistisch en romantisch tegelijk, is dikwijls zijn werk, zijn „studie", die nooit áf is en daarom misschien *altijd* áf is, dewijl het van begin tot eind leeft in schoone aandoenlijkheid.

De stillevens van Mej. A. C. v. d. Berg krijgen meer en meer glans en schoonheid. Zij is een der weinigen, die tegelijk schoon kunnen zijn en toch natuurlijk, bijna gewoon. Mej. C. A. v. d. Willigen in bewogener, tast wel eens dieper; doch grijpt er ook vaak naast.

Wij noemden reeds Jan Sluyters. Een machtige karakteristiek van zigeuner-typen, waarvan echter de realiteit niet werd vergeestelijkt. Hij mag daar misschien maling aan hebben, doch er is geen grooter wreker der kunst dan de geest, de aesthetische idealiteit; — het eind zal het toonen, onafwendbaar. — J. H. Jurres deed een grooten misgreep in zijn groot doek van Lelies en Gladiolussen, hoe belangwekkend en kranig als proef ook.

Wij noemden nog: R. S. Bakels, Mej. C. Balwé, N. Bastert, R. Bisschop, P. Bodifée, Mevr. C. M. de Boer—Sinia, G. J. de Boer, Mej. J. van Deventer, A. J. van Driesten, S. Garf, H. Heyenbroek, B. de Hoog, Mej. A. van Houten, W G. F. Jansen, A. H. Koning, Edz. Koning, A. L. Koster, A. Kuypers, F. Langeveld, E. Leyden, F. P. ter Meulen, M. Monnikendam, A. F. Reicher, J. C. Ritsema, J. Scherrewitz, Willy Sluiter, Hobbe Smith, M. W. v. d. Valk, Mej. M. Wandscheer, Ype Wenning, J. H. Weyns, D. Wiggers, W. Witsen en J. Zon.



SINT LUCAS ❧ ZES EN TWINTIGSTE JAARLIJKSCHE TENTOONSTELLING. STEDELIJK MUSEUM ❧ Een belangrijk deel der leden van *St. Lucas* zijn ook lid van *Arti et Amicitiae*. Het zou misschien de moeite loonen een geschiedenis der schildersvereenigingen en van het vereenigingsleven te schrijven. De notulen zouden veel stof leveren, doch men zou zich ook tot enkele bestuursleden moeten wenden; want veel is achter de schermen gebeurd, en enkele personen bewegen zich daar vrijer en driester dan op de planken van het zichtbare tooneel. — Het is een feit, dat men zich in St. Lucas minder gebonden voelt, ongedwongener Men kan er uitbundiger zijn, doch in zijn ongebondenheid ook losser van... kunst en schoonheid. *Arti* is autocratischer, *St. Lucas* democratischer. Van oude voorrechten vindt men in het St. Lucas-gilde geen tittel of jota. — Toch zou de geschiedenis van de vereenigingen slechts weinig te maken hebben met de geschiedenis der schilderkunst zelve. Groote kunstenaars als de Marissen, Jozef Israëls, van de jongere generatie Breitner, Izaäc Israëls, Dysselhof en Bauer ziet men er weinig; — men mag wellicht zeggen, dat de kunstgeschiedenis dikwijls meer in verband staat met de geschiedenis des kunsthandels dan met de vereenigingen. Toch moet men, niet om de materieele waarde, maar om de ideëele beteekenis, de vereenigingen als Arti en St. Lucas hoog houden.

M. Monnickendam. Waarom Rubens al te stoutmoedig oproepen! Toch hoort men geen schal van den heraut, — het tooneel is te burgerlijk voor dit denkbeeld. Het is nochtans belangrijk werk, n.l. het Portret (groep) (204). Onbehagelijk hard en pronkerig zijn de paletkleuren, die nog niet tot levenskleuren in 't licht konden opbloeien. Parelblank zijn de armen, de hals, maar er schuilt geen aesthetisch leven achter houding en gebaar. De houding van 't kind (de beenen b.v.) laat alles te wenschen over. — Veel zegevierender komt de schilder te voorschijn in het groote werk de Verboden Vrucht, een Mancinische visie, doch op Hollandschen bodem. De lachende tronies zijn wonderlijk goed gelukt en ik vermoed zelfs dat Hals en Jordaens — en Mancini — schik in 't geval zouden hebben. — Toch zit er iets in 't geval, dat mij te veel aan een... fruit- en vruchtenzaak doet denken.

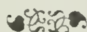
Mej. Lizzy Anzingh. De groote Parelvisch-phantasie acht ik een even groote vergissing. Hier is de ongebondenheid de schilderes van zooveel schoons noodlottig geworden, omdat niet de verbeelding, maar het penseel, in vreemde doch zinledige kringen en slierten, zich aan uitspattingen overgaf. Neen, ook hier zal de breidel moeten worden aangelegd. Toch, hoe teugelwijs was anders haar phantasie! Maar nu bracht de verf het zelfs nauwelijks tot glans, tot licht.

Mej. A. C. van den Berg heeft in haar groot stilleven van Najaarsbloemen binnen het kader van het salon-stuk een schitterend werk geleverd. Het is waar, wijzer en grooter wordt niemand door 't zien, — doch wel gelukkiger. Er zit niets achter, geen macht, geen geheimenis, geen hartstocht, geen idee of levensbeschouwing, zelfs niet, in *najaarsbloemen*, weemoed...: maar er zit liefde voor bloemen in, voor kleur, voor licht.

Het zelfde geldt voor G. v. Pelt's bloemstilleven Doode Bloemen (227). 't Is beschaafd werk, maar zonder diepere ontroering.

Mej. H. Asscher, Mevr. S. Bisschop – Robertson, Paul Bodifée, W. J. Dingemans, Mevr. Th. v. Duyl - Schwartze, N. Eekman, S. Garf, C. M. Garms, Ed. Gerdes, J. M. Graadt v. Roggen, H. Heyenbroek, F. Hogerwaard, Mej. A. v. Houten, Hoynck v. Papendrecht, C. Huidekoper, W. G. F. Jansen, J. H. Jurres, H. Kruyder, F. Langeveld, Huib Luns, J. Oldewelt, Mej. J. B. Osiek, M. P. Reus, E. B. D. Schaap, Hobbe Smith, Mej. J. Surie, Mej. M. Wandscheer en J. H. Wijsmuller prijken in mijn catalogus nog met eene goede aanteekening.

D. B.



MUSEA & VERZAMELINGEN

:-: ANTWERPEN :-:



USEUM PLANTIN—MORETUS. De verzameling teekeningen van Antwerpsche meesters in het Museum Plantin—Moretus werd, tijdelijk althans, verrijkt met een reeks schetsen, studies en krabbels van wijlen Theodoor Verstraete. De Antwerpsche musea zijn niet zeer rijk aan werk van dezen meester, en aan teekeningen bezaten we tot nu toe slechts de groote krijtstudie *Zeeuwsche kindertjes* in het Museum voor Schoone Kunsten.

Pogingen werden aangewend om zekere verzamelaars te bewegen iets van hun overvloed voor het Antwerpsche prentenkabinet af te staan. Maar dit verzoek werd onverbiddelijk afgewezen, en wij weten nu dat het beste teekenwerk van Verstraete, een massa prachtige potlood- en krijtstudies, bestemd is voor een tamelijk obscuur provinciaal museumpje. Terwijl Antwerpen zelve, de geboorteplaats van den grooten landschapschilder, zich zal moeten tevreden stellen met het weinige dat nog niet door verzamelaars bemachtigd is.

Maar in dit weinige blijkt evenwel nog veel moois te zijn. De 28 teekeningen van allen aard en formaat, door den heer Henry Verstraete in bruikleen aan het Museum Plantin afgestaan, geven in ieder geval een tamelijk goed idee van Verstraete's teekentalent. Het zijn meest landschappen, breed en pootig gedaan, grootsch van vizie, als het prachtig blad een *Zicht van Hansweerd*, dat werkelijk in zijn soort een meesterstuk is. Er zijn ook studies bij van boomen en wolken, documenten die van belang zijn voor het bestudeeren van 's meesters werkwijze. En niet minder interessant de suggestieve krabbels naar boeren en visschersvrouwen, verrassend rake typeeringen, met een paar lijnen waar het gansche type volledig en synthetisch in vastgehouden is. Er is een krabbel bij naar een *Ploeg*, die het grandioze nabijkomt.

De wensch mag hier wel worden uitgedrukt, dat eens de stad Antwerpen in bestendig bezit mag komen van deze hoogst merkwaardige teekeningen, die een prachtige aanwinst zouden zijn voor het, wat de modernen betreft, nog zoo arme prentenkabinet.

ARY DELEN.

STERFGEVALLEN

TH. VAN HOYTEMA †



INSDAG den 28sten Augustus overleed Theodoor van Hoytema.

Een waarachtig kunstenaar is van ons weggegaan, een beminnelijk, echt mensch zijn wij armer. Jaren lang onderging hij alle kwellingen van een langzaam voortwoekerende ziekte, doch sterk stond deze mensch in den strijd tusschen lichaam en geest. Met moed droeg hij zijn lijden. In de oogenblikken dat hij den vinnigen vijand, die hem bekampte, overwon, gaf hij immer voortreffelijk werk.

Tusschen 1890 en 1900, in de jaren vóór zijn ziekte, maakte hij decoratief werk van eenigen omvang. Hij beschilderde o. a. een der booten van Fop Smit en versierde de wanden eener societeit. Toen ook verschenen zijn blijgeestige prentenboekjes „Hoe de vogels aan een koning kwamen", „Het leelijke jonge Eendje", „Twee Hanen", „Uilengeluk". Zijn mooiste boekje, het fijn-vloeiende „Vogelvreugd" is uit zijn lijdenstijd.

Ook alle kalenders, van 1901 tot 1917 zijn uit die moeielijke periode van zijn leven. Met weergaloos vaste hand zijn deze prenten op den steen gebracht. Slechts in de paar laatst verschenen kalenders wordt eerst merkbaar hoe zwaar de strijd woedt tegen zijn kwaal. De kalender voor 1918 zal toch nog verschijnen. Het is zijn laatste werk, gedeeltelijk te bed liggend, door hem gemaakt. De mooie houding van den Heer Ferwerda, die de laatste jaren zijn kalenders verbreidde, maakte dit mogelijk.

Th van Hoytema werd geboren 18 December 1863. Hij was aanvankelijk op kantoor bij zijn broeders te Delft, teekende veel in de musea te Leiden, vocht zich van het kantoorleven vrij en bezocht eenigen tijd de Haagsche Academie, woonde afwisselend te 's-Gravenhage, Voorburg en Hilversum.

Over de beteekenis van Van Hoytema als kunstenaar hopen wij in dit tijdschrift spoedig uitvoeriger terug te komen.

J. G. VELDHEER.



EEN BIJDRAGE TOT DE GESCHIEDENIS DER NOORD-NEDERLANDSCHE BEELDHOUWKUNST



Er is in den laatsten tijd heel wat helderheid bijgekomen in de geschiedenis van de oude Noord-Nederlandsche beeldhouwkunst, waarvan de studie eerst zoo bezwaarlijk was tengevolge van gebrek aan afbeeldingen, die veelvuldige en nauwkeurige vergelijkingen mogelijk maken. De studiën van Dr. A. Pit hebben onwrikbare mijlpalen vastgezet op den weg van den ontwikkelingsgang dezer beeldhouwkunst. Het platenmateriaal, dat intusschen Prof. W. Vogelsang met opklaringen en nieuwe vaststellingen, reeds bijeenbracht, is daarnaast een uitstekende studiebron geworden. Met dat al is het te verwonderen dat zoo weinigen zich begeven aan het bestudeeren van de Noord-Nederlandsche beeldhouwkunst, waarvan de belangrijkheid in breeden kring nog zeer onderschat wordt, — of moet men deze terughouding toeschrijven aan het feit, dat ook de voorgangers bij poozen blijk geven het door hen ontginde terrein nog niet met vasten stap te durven betreden? (1)

De niet uitgebreide, doch degelijke literatuur geeft intusschen reeds een houvast. En wie kijk gekregen heeft op de voortbrengselen van de Hollandsche beeldhouwers door een herhaald superposeeren van

(1) Het is kenschetsend dat Prof. W. Vogelsang, de auteur van *Die Holzskulptur in den Niederlanden*, in een recensie van den tweeden druk van Pit's *Catalogus van de beeldhouwwerken in het Nederlandsch Museum te Amsterdam*, er zijn spijt over uitdrukt, dat de directeur van het Nederlandsch Museum zoo karig is met zijn woorden waar het geldt een omschrijving te geven van de karakteristieke eigenschappen der Noord-Nederlandsche beeldhouwkunst. De leek zou daarmee zeer gediend zijn, zegt Prof. W. Vogelsang erbij; doch wij meenen er te mogen bijvoegen: ook de vaklui, want de studeerenden, die de literatuur over het onderwerp doorwerkten, zullen meermalen den wensch hebben voelen opkomen, dat de karaktertrekken der Noord-Nederlandsche beeldhouwkunst in haar verschillende verschijningen eens uitvoerig en in vaste lijnen mochten omschreven worden door de beste kenners dezer kunst.

visuëele waarnemingen zal wel, geholpen vooral door wat Dr. A. Pit en Prof. W. Vogelsang erover geschreven hebben, ertoe geraken zich ten minste een kernbeeld te vormen van den ontwikkelingsgang der eigenaardige Noord-Nederlandsche beeldhouwkunst.

Men kan deze kunst in haar eerste stadium niet langer meer beschouwen als een onderafdeeling van de Vlaamsche beeldhouwkunst, die op haar beurt in verband staat met de Fransche. Zij is een specifiek Hollandsche doorzetting van de Duitsche, vooral Duitsch-Nederrijnsche kunstrichting. Deze stelling, die Dr. A. Pit met zooveel nadruk voor te staan had in 1902 ([1]) en in 1904 ([2]), zal heden door geen kenner meer tegengesproken worden.

Elke nieuwe vondst komt haar weer verstevigen.

In de verzameling van den heer J. F. M. Sterck te Heemstede bevindt zich een nog ongepubliceerd Lieve-Vrouwe-beeld, dat op uitstekende wijze deze stelling illustreert. Het geldt een eikenhouten *Mariabeeld* van omstreeks 1500, hoog 42.5 c.M., breed aan de basis 15 c.M. (fig. 1). Maria staat rechtop steunend op het linkerbeen en houdt de rechterknie ietwat vooruitgebogen. Zij wendt het hoofd en het strakke gelaat naar den toeschouwer beneden. De rechterarm is gebogen en de rechterhand bevatte een nu verdwenen voorwerp, misschien een scepter. De linkerarm was eveneens gebogen; de voorarm ervan is verdwenen; hij droeg waarschijnlijk het Christuskindje ietwat van het lichaam af, zooals 't wel meer te merken valt bij beelden uit hetzelfde tijdperk; hierdoor zou het begrijpelijk wezen dat geen spoor van het Christuskind aan het beeld te vinden is. De figuur draagt een hoogst-eenvoudig bovenkleed met mouwen, dat aan den hals met een platten band is afgerond en over de lichte welving der borsten neerdaalt tot op de voeten, waarvan de rechter in een aan den tip afgerond schoeisel nog even van onder kleed en mantel te voorschijn komt. Over de schouders hangt een los doek, waarvan de eene zijde onder den rechterarm lichtelijk opgenomen is, vóór het onderlichaam heen geslagen, en over den linkerarm geworpen is. Op het hoofd draagt het beeld een dubbelen krans van rozen. Het lange, ribbelig behandelde haar golft in breede krullen aan beide zijden van het gelaat, rust even op de schouders en ligt verder over den rug. De figuur staat op een eenvoudig voetstuk met lichte inkervingen en is achteraan schetsmatig behandeld.

Er ligt in den geheelen opzet van dit beeld, er ligt vooral in het

([1]) In zijn *La Sculpture hollandaise au musée national d'Amsterdam.*

([2]) *Catalogus van de beeldhouwwerken in het Nederlandsch museum te Amsterdam.*

hoofd, dat in verhouding met het lichaam ruime afmetingen heeft, een sereene plechtstatigheid, die ons zou terugbrengen naar de eerste helft der 14de eeuw. Op hun beurt wijzen de streng gestyliseerde haarlokken, die het onpersoonlijke, maar innig majestatisch gelaat omvatten, terug naar de Duitsch-Nederrijnsche school, waar deze behandeling van het haar in de 14de eeuw zóó overwegend was geweest, dat ze in de 15de eeuw nog niet te loor gegaan is. Er zijn nog andere elementen, die dit beeld in verband brengen met de Duitsch-Nederrijnsche school uit de 14de eeuw. Vergelijkingspunten dringen zich op. In het Utrechtsch Aartsbisschoppelijk Museum is een Mariabeeld (bij Prof. Vogelsang gecatalogiseerd onder I, nr. 3) dat terecht beschouwd wordt als Duitsch-Nederrijnsch werk uit de eerste helft der 14de eeuw en van een fijnere qualiteit is. De figuur staat evenals in het besproken beeld geheel frontaal. De rechterarm is op dezelfde wijze uitgestoken, de linkerarm draagt het kind. Ook in de physionomie is overeenkomst. Men merkt nagenoeg denzelfden neussnit op. De schouders zijn eng, de hals vol, de kin even rond. Alleen is de mond iets smaller en de uitdrukking van het gelaat minder gestreng. Kenschetsend voor den hoogeren ouderdom van het Utrechtsch beeld is het, dat de haren niet zichtbaar zijn, maar opvallend dan toch weer dat de hoofddoek zóó behandeld is, dat wij hier een zelfde plastische lijn weervinden als bij het onderhavige beeld, dat zeker jonger is.



Fig. 1. — NOORD-NEDERLANDSCH BEELDSNIJDER (14e eeuw): Maria met het Kind. (Verzameling J. F. M. Sterk, Heemstede).



Fig. 2. — NOORD-NEDERLANDSCH BEELDSNIJDER (15e eeuw): Vrouwelijke heilige. (Verzameling Brom, Utrecht).

Er zijn nog wel meer stukken aan te wijzen, die overeenkomstige trekken vertoonen. Zoo ziet men dezelfde verhouding tusschen het hoofd en het tengere lichaam algemeen in zwang in de Duitsch-Nederrijnsche school van de 14de eeuw. Eveneens wordt in deze school de kroon meer dan eens vervangen door een krans van rozen of een parelsnoer.

Ondanks dit alles aarzel ik niet om dit werk onder te brengen bij de Noord-Nederlandsche school. Bij al zijn overeenkomst met Duitsch-Nederrijnsche werken, draagt het wat ik zou willen noemen de onschoolsche kenmerken van een zich ontwikkelende afzonderlijke kunst. Er is iets primitiefs in den geheelen opzet van dit beeld, inzonderheid wat betreft de techniek, dat men weervindt in nog meer ander vroeg Hollandsch werk, nog steeds al te angstvallig bij de Duitsche school ingedeeld. Men kan het ook nog zien in een ander, ongepubliceerd beeld van een vrouwelijke heilige, uit de verzameling Brom te Utrecht, hoog 46 c.M. (fig. 2). De groep beeldhouwers, die zulke werken voortbrachten, was nog niet fijnzinnig en kieschkeurig genoeg om hun arbeid met voorliefde te bewerken tot er iets geheel gaafs uit hun handen te voorschijn kwam. Bij tientallen zijn ze aan te wijzen, de Hollandsche houten beelden, waarin men nog merken kan den steek van de gudse en de onhandigheid, waarmee kreuken in de gewaden worden uitgesneden. Dit primitief ambachtelijke blijft, naast het nuchtere van het kunstig zien, nog lang aanhouden in de werken, die ontegensprekelijk van Hollandsche afkomst zijn. Dezelfde techniek ziet men nog in vrij laat Hollandsch werk: o. m. in een H. Cecilia uit het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht, van ongeveer 1520 (1), dat eveneens dezelfde loodzware kreukplooien heeft en denzelfden val van het gewaad met in elkaar ingeschreven driehoeken heeft en ook de diepe en onverzorgde uitsteeksels

(1) Afgebeeld bij Prof. Vogelsang, I, onder nr. 129.

in het hout, hoewel de stofuitdrukking er reeds merkelijk in gevorderd is.

Om de bestendigheid van dit specifiek Hollandsch procédé in Noord-Nederland aan te toonen, breng ik een ander beeld uit de verzameling van den heer J. F. M. Sterck te Heemstede naar voor: een *Maria te Drieën*, uit de 15de eeuw, hoog 43 c.M., breed aan de basis 10,5 c.M. (fig. 3).



Fig. 3. — NOORD-NEDERLANDSCH BEELDSNIJDER (15e eeuw): Maria te Drieën.
(Verzameling J. F. M. Sterck, Heemstede).

Moeder Anna staat op het linkerbeen en draagt op haar rechterarm Maria, die het kindje Jezus op den schoot houdt. Om den last gemakkelijker te kunnen torsen, heeft zij de handen in elkaar gestrengeld en de rechterheup eenigszins opgeheven. Zij draagt een dundoek, dat haar den hals omwikkelt en op het hoofd heeft zij een baretachtig hoofddeksel met borduursel en dat onderaan versierd is met een rij paarlen. Haar geheele figuur is omgeven door een breeden mantel, die haar in zware plooien drapeert. Op een eigenaardige wijze is het bovenste gedeelte van den mantel met de voering naar buiten gevouwen en op het achterhoofd aangebracht. De H. Anna wendt het gelaat driekwart naar rechts, zonder dat haar blikken die van Maria kruisen. Deze laatste zit in stijve houding vóór zich uit te kijken. Zij draagt een eenvoudig bovenkleed met geborduurden band aan den hals, en daarboven een mantel, die in zware rechte plooien neervalt. Op het hoofd draagt zij een kroon van waaronder het haar in zware vlokken naar omlaag valt. Met de linkerhand ondersteunt zij het Christuskind dat op haar schoot zit en eveneens vóór zich, op zij, uitkijkt.

Dit beeld is uit de tweede helft der 15de eeuw en toch is de stylistische verwantschap met het oudere Noord-Nederlandsche werk opvallend. Weer dit hieratisch koele gelaat, dat een schepping is van kunstenaars, welke weerbarstig bleven voor de bekoring van de 14de-

eeuwsche Fransche Mariabeelden. Weer die vaste opstelling, die degelijke plastiek. Doch vooral weer die harde en hoekige technische behandeling, zonder de verwarmende intensiteit van het kunstenaarsgevoel, dat zich in liefde overgeeft aan den arbeid.

Inzonderheid door deze techniek onderscheidt zich de zuiver Noord-Nederlandsche beeldhouwkunst van de Duitsche en zelfs de Nederrijnsche kunst, maar vooral van die uit de Zuidelijke Nederlanden. Als wij het onderhavige werk stellen naast gelijktijdig Nederrijnsch werk, b.v. naast den Christophorus uit het Nederlandsch Museum te Amsterdam nr. 152, dan valt die onbeholpenheid in de techniek bij het echt Hollandsch werk al dadelijk in het oog. Plaatsen wij daarbij een gelijktijdig Zuid-Nederlandsch werk, b.v. ook een Christophorus uit het Nederlandsch museum, nr. 221, dan zien wij hoe dit laatste nog gecompliceerder is dan het Nederrijnsche werk en toch in zijn realistische overdaad getuigt van een kunstzinnig instinct, dat een zekeren weg wijst, en hoe de Zuid-Nederlandsche sculptuur tegenover de Noord-Nederlandsche als een pregnant kenmerk draagt een gullere en gemakkelijkere bewerking, naast een bekoorlijk realisme, dat in den aanvang der 16de eeuw echter zal overslaan tot haast caricaturale overdrijving.

Deze tegenstelling tusschen Zuid- en Noord-Nederlandsche beeldhouwkunst is zelfs gebleven tot na het Burgondische tijdvak. Ondanks het drukke verkeer tusschen Zuid- en Noord-Nederland in die tijden, niet het minst op kunstgebied, lijken toch de Hollandsche beeldhouwers minder den invloed te hebben ondergaan van de toen bloeiende Vlaamsche beeldhouwkunst dan hun Duitsche, Noord-Fransche en zelfs Zweedsche kunstbroeders. Zij geraakten niet los van hun 14de eeuwsche traditie en bleven zichzelf. Om op dit feit te drukken neem ik nog een paar andere onbeschreven specimens te baat, die ik zag in de verzameling van den heer J. F. M. Sterck: ik heb aldus gelegenheid om twee belangrijke beelden in ruimeren kring bekend te maken. Het zijn houten beelden, die vermoedelijk een plaats hadden in een altaarstuk. Het eene stelt *Johannes op Pathmos* (fig. 4) voor, het andere een *Knielende Maria* (fig. 5), beide behoorende bij een Boodschap of een Aanbidding (¹).

Johannes is afgebeeld als een jonge man, neerzittend in de houding van iemand, die bij het schrijven op inspiratie wacht. Hij heeft het hoofd driekwart naar links afgewend en het gelaat lichtelijk

(¹) Het Johannesbeeld is van lindenhout en is 28,5 c.M. hoog, 15 c.M. breed aan de basis, het Mariabeeld is van eikenhout en is 25,5 c.M. hoog, 11 c.M. breed aan de basis

naar boven gekeerd. Het haar, in het midden gescheiden, golft in krullende lokken tot op zijn schouders. Met de linkerhand houdt hij een open boek vast, in de rechterhand heft hij een stift op. Hij draagt een eenvoudig bovenkleed met ronde halsopening, waaruit nog een kraag van een onderkleed te voorschijn komt, en dat om het middel door een gordel opgehouden wordt. Daarover ligt een mantel zonder kraag, die de armen vrij laat en in breede vouwen op de knieën is gebracht. Achteraan is het beeld even aangezet. Maria is knielende voorgesteld. Zij heeft de beide handen gevouwen en zit in voorovergebogen houding als een biddende. Een losse falie valt haar van het hoofd over de schouders en omvat haar heele figuur.



Fig. 4. — NOORD-NEDERLANDSCH BEELDSNIJDER (15e eeuw): Johannes op Pathmos. (Verzameling J. F. M. Sterck, Heemstede).

Van den eersten aanblik af hebben deze beelden zeer mijn aandacht opgeëischt. Uit deze betrekkelijk zwaar ommantelde figuren zindert een intense levenskracht. De technische behandeling van Johannes laat te wenschen over, doch wat een glans van jeugd en innerlijke schoonheid glijdt over dit vriendelijk open gelaat, en hoe is de houding geheel die van iemand, welke ingeving van omhoog verwacht! De aanbiddende gestalte van Maria, nederig en toch waardig, is haast een volmaakte voorstelling van de vrouw, neerknielend vóór haar God, die tevens haar zoon is. Alleen is het masker van het gelaat koel — hoe levenswaar ook behandeld; het is wonderbaarlijk koel bij zulk een beeld, waarin de heele plastische lijn en elke plooi van het gewaad zoo expressievol is. Plastisch zijn deze beelden merkwaardig,



Fig. 5. — NOORD-NEDERLANDSCH BEELDSNIJDER (15e eeuw): Biddende Maria. (Verzameling J. F. M. Sterck, Heemstede).

om de rhythmische beweeglijkheid der lijnen, om den eerbied waarmee de materie behandeld wordt, en om het schilderachtig karakter dat verkregen werd. De vervaardiger ervan heeft meer gelet op het bekomen van een beweeglijk spel van licht en schaduw met teedere overgangen, dan op het bereiken van een geëvenredigde indeeling der massa.

Dit schilderachtige nu is, naar mijn bescheiden meening, een van de voornaamste en meest sprekende eigenschappen der Vlaamsche sculptuur uit de 15de en het begin der 16de eeuw. Aanvankelijk neigde ik er dan ook toe om deze stukken als Vlaamsch werk te beschouwen. Nadere bestudeering van de Nederlandsche beeldhouwkunst heeft er mij echter toe gebracht ze onder te brengen bij de Noord-Nederlandsche kunst uit den aanvang der 16de eeuw.

Schilderachtig was ook de Hollandsche beeldhouwkunst. Doch op een andere wijze dan de Vlaamsche. Het picturale oog van de Hollandsche beeldhouwers verlangde een steeds brekend licht en zocht dit meestal in het diep uithalen van de schaduwplaatsen. Of hun dit een aangeboren hoedanigheid was, die dan voor een deel zou te verklaren zijn uit hun eigenaardigen luchtkring en atavistische eigenschappen, zou ik betwijfelen: de moderne Hollandsche kleurkunstenaars geven aan hun werken een meer atmosferische schilderachtigheid dan de vroegere Hollandsche beeldhouwers aan hun sculptuur. Veeleer zijn hier uitheemsche invloeden werkzaam geweest, en wel Duitsche. Als specifiek Noord-Nederlandsche eigenschappen vinden wij allereerst het gedempte van de gevoelswaarde. Het gevoel is intens en innerlijk diep, maar er hangt geen zweem van uiterlijke uitbundigheid over de voorstelling. Daarnaast het stille realisme, dat nuchter en eenvoudig blijft en scherp contrasteert met de

genoeglijker beweeglijkheid der Vlaamsche sculptuur. De drapeering bij Johannes is wat zwoel, die bij Maria is echter zeer oordeelkundig aangebracht. Men mist er toch den zin voor de subtiele stofuitdrukking, het volle begrip van het malsche weefsel, die de meer gevatte Vlaamsche beeldsnijders eigen was.

Men vergelijke even onze beelden met gelijktijdige werken uit België, b.v. de drie beelden, die bij Prof. Vogelsang, I, afgebeeld zijn onder de nrs. 69, 70, 72 (¹). Deze zijn karakteristiek Vlaamsch wat de stofbehandeling betreft. Ook de onhandiger tactiek, die wij reeds als een eigenschap der Noord-Nederlandsche beeldhouwkunst waarnamen in de werken uit de 14de en 15de eeuw, vinden wij terug in deze werken uit den aanvang der 16de eeuw. Toen deze beelden vervaardigd werden, hadden de Hollandsche kunstenaars reeds tal van voorbeelden onder de oogen gekregen van buitengewoon knap ambachtswerk, vervaardigd in streken, waar streng de hand gehouden werd aan de arbeidsinrichting in de ambachten en géén werk het atelier verlaten mocht, als het niet waardig gekeurd werd door de strenge gezwoornen. Toch namen de Hollandsche kunstenaars er weinig van over. Nog zit de snee van beitel en gudse duidelijk in het Johannesbeeldje en alle kreuken en plooien zijn niet te verantwoorden. Laten wij niet smalen op deze koppige zelfstandigheid der Hollandsche kunstenaars, op dit stevig vasthouden aan een traditie. Zij heeft deze artisten er voor behoed dat zij te gauw meegesleept werden in het verval der Vlaamsche beeldhouwkunst, toen deze in haar nijverheidstijdperk ten onder ging aan drukte en zwoelheid. En toen de Duitsch-Nederrijnsche kunstenaars deze zwakheid begonnen na te volgen en nog te overdrijven, waren de Noord-Nederlanders nog bij machte om een kunstwerk te scheppen, dat zoo sober is en toch zoo expressievol als dit knielende Mariabeeld uit de collectie Sterck.

Om de overtuiging dat wij hier te doen hebben met zuiver Noord-Nederlandsch werk te verstevigen, kan men deze beelden op één lijn stellen met ander werk van onbetwisten Noord-Nederlandschen oorsprong. De rechte plooien en strakke lijnen, de logische bouw en volle plastische werking vindt men weer in het meest typeerend Hollandsche werk als de Ontmoeting van Joachim en Anna, nr. 185 van het Nederlandsch Museum te Amsterdam, en de Geboorte van Maria uit de verzameling Benoit Oppenheim te Berlijn.

Stylistisch staat de Johannes niet verre af van den kantiger be-

(¹) Zij worden door hem opgegeven als Brusselsche werken, doch dragen het sedert dien bekend geworden merk van Mechelen.

handelden H. Stephanus, afkomstig uit Maarsen, en nu in het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht ([1]). De knielende Maria is samen te brengen met twee figuren in de groep der Graflegging, die waarschijnlijk afkomstig is uit de Utrechtsche school en zich bevindt in het Nederlandsch Museum te Amsterdam onder nr. 144 ([2]). In deze Graflegging hebben Maria en een van de heilige vrouwen op den achtergrond een hoofdbedekking, die geheel dezelfde is als bij deze knielende Mariafiguur: de lichte falie over het hoofd getrokken, en opvallend is het dat deze falie geheel op dezelfde wijze op het hoofd ligt.

Nog in een ander werk wou ik een zelfde geesteshouding zien als in deze twee beeldjes, namelijk in een Kruisafdoening, die zich bevindt in het Aartsbisschoppelijk Museum te Utrecht ([3]), en die zuiver Noord-Nederlandsch werk is. Ook hier draagt Maria een deel van haar mantel over het hoofd: hij valt echter naar beneden met scherpere en rechtere plooien, die onderaan in zware kreuken breken.

Bij gelegenheid van de beschouwing van dit Maria-beeld wil ik er nog even den nadruk op leggen dat, wanneer een Noord-Nederlandsch beeldhouwer met beitel en mes handig heeft leeren omgaan en wanneer ook zijn gemoed genoegzaam aangedaan is, zijn aanleg en de traditie niet langer meer hardheid en dorheid in zijn werk brengt, maar een strengen stijl, die wel de levendige lijnen gedoogt, doch niet overslaat tot de verwrongen houdingen en drukke gewaadsfrommelingen der late Duitsche en Vlaamsche modellen. Er komt dan een rhythme-gang in zijn kunstwerk, dat er een krachtiger leven aan geeft dan welke teekenen van virtuositeit ook vermogen op te wekken.

LEO VAN PUYVELDE.



([1]) Plaat bij Prof. Vogelsang, I, nr. 125.
([2]) Plaat bij Dr. A. Pit, La Sculpture, Nr. XXI, en Prof. Vogelsang, II, nr. 35
([3]) Plaat bij Prof. Vogelsang, I, nr. 12.



G. A. BRENDER A BRANDIS

„'T is in ourselves that we are thus, or thus. Our bodies are our gardens, to which our wills are gardeners; so that if we will plant nettles, or sow lettuce, set hyssop, and weed up thyme,... have it sterile with idleness, or manured with industry, why, the power and corrigible authority of this lies in our wills."

SHAKESPEARE (Othello).



N het artikel over den te vroeg verscheiden schilder Hart Nibbrig, dat ik voor dit maandblad schreef (zie het nummer van April 1916), komt het portret voor, door hem van zijn vriend Brender à Brandis gemaakt en hierbij afgedrukt. Het geeft mij aanleiding om ook over hem het een en ander mede te deelen, te meer, waar hij door zijn zoo eerlijk werk zeer zeker meerdere belangstelling verdient.

Eerlijkheid, dat is een der eerste kenmerken van zijn werk en waar deze schilder in eene omgeving woont, waar zooveel, laat ons de dingen maar eens bij den naam noemen, verkoop-werk wordt gemaakt, daar is het een des te meer te waardeeren eigenschap, dat hij zich ten eenenmale heeft afgekeerd van wat hem een gemakkelijk succes zou kunnen verzekeren.

Immers hij woont te Blaricum en in dit van schilders overstroomde gebied is het waarlijk een wonder iemand aan te treffen, die met halsstarrige koppigheid en kracht zich kant tegen den publieken smaak.

Daarin staat hij naast zijn oudéren vriend en leermeester Hart Nibbrig, zij beiden waren antipoden van het soort der schilders, welke in hun werk zich richten tot een nabootsen, een napraten van wat algemeen erkende grooten als Neuhuys of Maris en vooral ook Mauve te zeggen hadden.

Zichzelf te zijn ten koste van alles, dat is altijd eene karakteristieke eigenschap van deze twee koppige kerels geweest.

Wilskrachtig en door hun innerlijke kracht ook als mensch meer



F. HART NIBBRIG: Portret van G. A. Brender à Brandis.

waard dan de groote kring van kunstenaren, die hen omringde, gevoelden zij zich tot elkander aangetrokken en dit is hun beider werk ten goede gekomen.

Want waar ik in het artikel over Hart Nibbrig sprak over het feit dat hij zoozeer verschilde van de schilders „die slechts schilderijenmakers zijn en van toevallig gevonden schoonheid profiteeren" en dat ook gezegden als „laat dat in 's hemelsnaam staan en kom daar vooral niet meer aan!" nog te vaak op de ateliers der schilders kunnen gehoord worden, daar is dit ook op Brender à Brandis van toepassing. Beiden wisten immer wat zij wilden en ook beiden wisten meestal te bereiken wat zij wenschten, al was Nibbrig een zoo goed geordend werker, dat bij hem zelden tijd verloren ging.

Brender is niet zoo ver nog en dat weet hijzelf beter dan ik; maar de wijze, waarop hij in „zijn tuin aan 't planten is," *wijst op een groei van kracht en kunnen, welke voorzeker tot meerderen bloei van zijn zoo vast talent zal leiden.*

*

Brender a Brandis werd geboren in 's Gravenhage op 21 Maart 1878. Hij had als jongen veel pleizier in het nateekenen van platen, waarop paarden voorkwamen en die liefde is hem immer bijgebleven. Hij werkte later onder Wijsmuller en op vijftien jarigen leeftijd kon men den jongen schilder in-den-dop in Noordwijk aan den arbeid vinden. Daarna werkte hij een jaar op de Academie te Amsterdam en in 1898 eenige maanden als leerling van de Haagsche Academie. Hij huwde in 1899 en ging in Laren wonen, daarna in Blaricum, uit welken tijd zijn vriendschap met Nibbrig dateert.

Later trok hij naar Zuid-Tyrol en in 1913—1914 was hij in het zuiden van Engeland, „the New Forest", doch met het uitbreken van den oorlog trok hij weer huiswaarts. —



G. A. BRENDER A BRANDIS: Het Poppen-schaakspel.

Zoo behoort Brender (en ook hierin is weer overeenkomst met zijn vriend te bemerken), niet tot de thuis-blijvers, tot de honkvasten en dit is wellicht ook mede oorzaak van het feit, dat er in zijn kunst een modern sentiment valt aan te wijzen, waartoe ook het on-Hollandsche medium, waarvan hij een veelvuldig gebruik maakt, de tempera-verf, medewerkt.

De tempera-verven hebben vooral dit voordeel, dat zij aanleiding geven tot een teekenend schilderen, tot een direct neerzetten, in tegenstelling met de olie-verven, welke eerder een veelvuldig overschilderen toelaten, al werd met deze verven sedert het impressionisme der Franschen, door vermenging met essence de petrole of ook wel benzine een dunnere werkwijze in het leven geroepen. De tempera-



G. A. BRENDER A BRANDIS: Stilleven met de Tomaten.

schilders weten, dat hunne techniek nader tot het aquarelleeren staat en nu is het voor Brender à Brandis kenschetsend, dat hij zich juist tot deze werkwijze voelde aangetrokken.

Het is hem vooral te doen om een levendigen toets en al slaagt hij hierin niet altijd naar wensch, toch is het streven naar eene wimpelende schildering, een gemakkelijke en vlotte modelleering der vormen en vooral ook een zoeken naar beweging en beweeglijkheid (zijn studies van paarden zijn hiervan een treffend voorbeeld) in zijn werk opmerkelijk.

Hij maakt het zich echter volstrekt niet makkelijk daarbij en hij behoort ook niet tot de bevoorrechten, die als het ware fluitend en zingend werken kunnen, doch hoezeer benijdenswaardig voor zichzelf, ook gewoonlijk niet de diepste karakters zijn.

Karaktervol, dat is dit werk in hooge mate en wars van alle burgerlijkheid en opgesmuktheid, het is daarbij evenals de maker, (wijs mij het werk dat van den maker te scheiden is) eerlijk en oprecht, wars van alle effect-bejag en wars van meer-te-willen-schijnen-dan-het-is.

Zichzelf te zijn, dat is voor den kunstenaar de schoonste roeping, zichzelf te zijn ten koste van alles en willens en wetens zijn eigen gang te gaan en in eigen tuin te werken zonder zich te doen beïnvloeden



G. A. BRENDER A BRANDIS: Interieur.

door publieken smaak of mode of mondaine invloeden, ziedaar wat een man als Brender à Brandis in zoo sterke mate zich ten doel heeft gesteld en hij is er den man niet naar, om zich ook maar één schrede van dit gekozen pad af te laten dringen.

Met tegenzin voor al wat oppervlakkig is en met het opzoeken van moeilijkheid en een neiging zich te keeren naar al wat als het ware een overwinning tot einddoel heeft, en met een koppig doorzetten en doorvoeren van het onderwerp dat zijn belangstelling wekte of dat hem boeiend en blijvend inspireerde, zoo werkt deze schilder, die ten slotte door kracht van wil een schoone garve oogsten zal.

Het is geen geluk gelukkig te zijn, geen voorrecht om bevoorrecht te wezen, zoo een armoede des geestes en ondiepte van gevoelens ermede gepaard gaan. Hoezeer een algemeene erkenning van gaven en talent een geluk in zich schijnen te dragen, hoezeer bevoorrecht hij



G. A. BRENDER A BRANDIS: Stilleven.

schijnt, wiens werk algemeen gewaardeerd wordt en begrepen, toch ligt het ware en groote en durende geluk in het voorrecht zichzelf sterker te weten, dan anderen, sterker dan zij, die hunne talenten prostitueeren en verkrachten en ten slotte verzinken in de menigte der na-praters, wier geluid geen dag langer leeft dan hun lichaam, waarvan zij niet anders dan de slechte tuiniers zijn geweest.

Want immers voor ieder komt de dag dat hij niet langer naast zijn werk staat. Dan vallen alle persoonlijke factoren weg en invloeden en verhoudingen, dan helpen geen kleine intriges meer en kleine reclame-middelen, dan geldt alleen maar de vraag „wat kon hij en wat gaf hij" en *de Tijd, die alles ordent hoe ondoorgrondelijk zijn wegen ook zijn, boekt slechts waarheid en geen schijn.*

Het is een weldadig gevoel te bedenken, dat er toch altijd weer onder de kunstenaren karakters zullen geboren worden, die het vuur, dat in hen gloeit als een heilig bezit zullen blijven koesteren en voeden en levend houden en die het bewustzijn in zich dragen, dat het priesterschap der kunst geen profaan nederdalen tot geldelijk gewin duldt zonder schade aan hart en ziel en vermogens van hoofd en hand.



G. A. BRENDER A BRANDIS: Fruitwinkel.

Zoo richt Brender à Brandis zich als een dier zelzamen slechts tot hetgeen hem treft, zonder ooit eraan te denken of hetgeen hij maken zal wel verkoopbaar zal zijn of wel succes zal hebben, en dit is nu volstrekt niet het gevolg van het feit, dat hij de middelen bezit om vrij te kunnen werken, want ik weet zeker, dat hij, al was hij arm als Job, niet anders zou kunnen.

En zoo schildert hij een intérieur zonder figuur erin, om der wille van de kamerstemming en hetgeen leeft in de roerlooze dingen of ook een schaakbord, waarvan de stukken door zijn dochtertje als popjes zijn verkleed en hij verlustigt zich in het kleur- en lijnenspel als iemand die voor zich alleen een deuntje zingt zonder zich er ooit om te bekommeren, dat er iemand naar hem luistert.

Niet dat hij ook niet gaarne eens wat voor een ander zingen wil, ook hij wil gaarne anderen raken met zijn kunst, ook hij wil gaarne waardeering ondervinden van hen, wier waardeering hem waardevol is, doch hij schildert vooral om het genot van het „doen" en om de voldoening, welke dit „doen" hem schenken kan met alle lusten en lasten en zorgen en zoeken, welke daaraan onvermijdelijk verbonden zijn.

En hij kan zich dan ook zetten te midden van de meest alledaagsche dingen zooals hij met zooveel genoegen deed in een comestibles-winkel en uit heel die uitstalling van eetwaren en vruchten een ding maken van blijvende schoonheid, waarbij hij opnieuw het bewijs levert, dat de schoonheid niet buiten, doch in den mensch zelve leeft en dat het gegeven er niet op aan komt, maar dat het alleen maar gaat om wat de kunstenaar of des kunstenaar's verbeelding erin ziet.

Zoo'n onoogelijke jongen met zijn witte winkelkieltje wordt als tegenstelling met al de kleurige en fleurige rommel van vruchten en bussen en mandjes gezien en er is in dit alles iets ongekunstelds en onopzettelijks, dat er mede de groote charme van is.

Want niet waar, er behoort moed toe om zich met zijn schilderspullen in zoo'n winkel neer te zetten en een zekere zelf-bewustheid om daarvan nu eens een flink ding te maken en het pleit voor het talent van dezen schilder, dat hij wat de kunstbroeders noemen, „eruit gekomen is".

Een andermaal is het een dienstbode, die in de linnenkamer bezig is bij de linnenkast en al het smettelooze wit, dat hem inspireert en tot schilderen dringt en als strak en stevig teekenaar ook vermeit hij zich erin, om al die vierkantige vakjes en blanke blokjes in het linnenlijnenspel levendig op te schrijven en vast te leggen, en zooals er in

zijn werk een stoel staat of ook een tafel of ander meubelstuk, voelt men *dat hij deze niet alleen als uiterlijke verschijning ziet, doch ook in dergelijke voorwerpen het wezen der dingen doorschouwt.*

Daarbij is er in dit werk iets straks, iets stijl-vols, dat een stemmings-gemeenschap met Nibbrig verraadt en het is dezen kunstenaar tot geen geringe verdienste hierin toch zoo zeer „eigen" te zijn.

*

Men zou het werk van Brender à Brandis wat de sujetten betreft kunnen verdeelen in ten eerste:

Het landschap: de stukken met de velden om Laren en Blaricum en ook die van Engeland en uit het dorpje Paulinzella in Thüringen en enkele zee-gezichten uit Holland;

ten tweede:

de studies en schilderijen en teekeningen van dieren, zooals daar zijn „het geitenstalletje" en „koe-stal" en vooral de later ontstane talrijke werken, waarop paard en paarden-groepen;

ten derde:

de stillevens en stukken, waarin het stilleven hoofdzaak is, zooals het winkel-schilderij, dat hierbij is gereproduceerd, alsmede de intérieurs;

en ten vierde:

de figuur-studie's, waartoe ook de teekeningen van koppen te rekenen zijn, onder Nibbrig's invloed ontstaan.

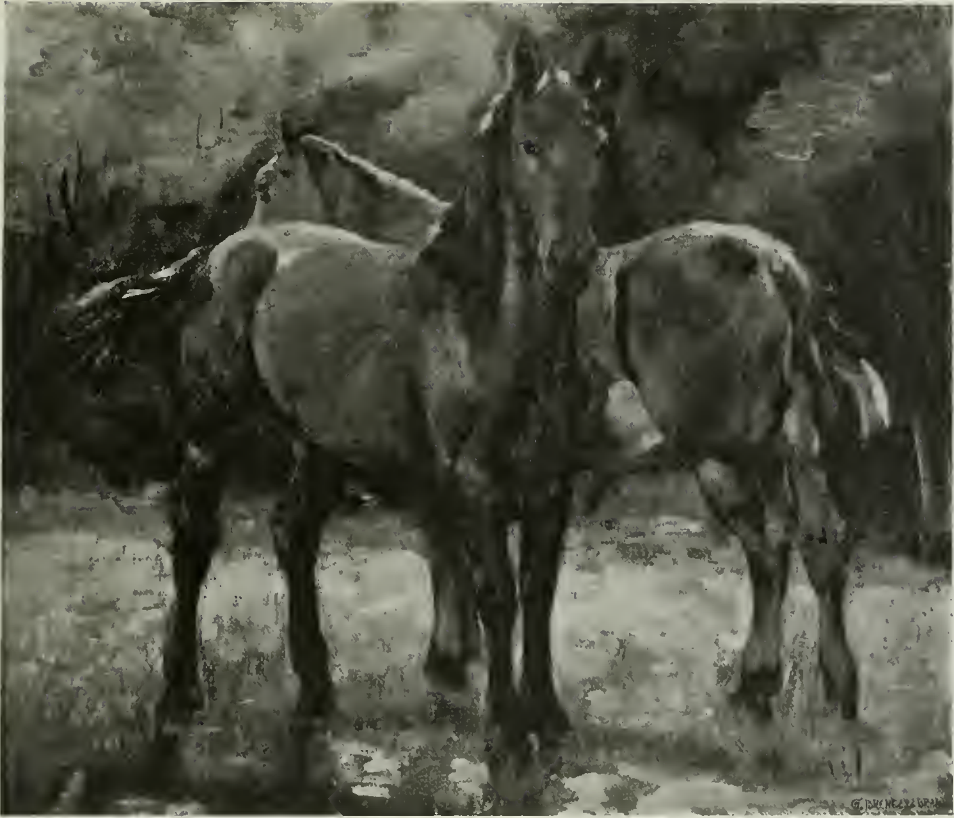
Daarbij had ik nog kunnen voegen eenig grafisch werk, doch hierin heeft Brender à Brandis nog niet veel gegeven.

Toch is hij hierin niet het minst bedreven. Een voor zich en zijn vrouw in hout gesneden ex-libris geeft daarvan het bewijs.

Ook maakte hij vignetten en titelblad-teekening voor Nico van Suchtelen's boek „Quia Absurdum" en een gelithografeerd etiquet voor Virginia Fruit, alsmede een vignet in zwart en wit voor Emile Uyldert. Tot dergelijk werk behooren ook de teekeningen voor Van Oordt's „Warhold", maar tot de uitgave daarvan is het niet gekomen.

Het is immer te betreuren, dat er op dit gebied in Holland zoo weinig te doen valt en als aan dezen teekenaar gelegenheid werd gegeven het een of ander boek van beteekenis te verluchten, zoo zou men bemerken, dat hij hierin uitermate verdienstelijk werk zou kunnen verrichten.

Zoo men al dit werk te zamen vat, dan draagt elk ding, dat uit zijn handen komt het kenmerk van ernst en degelijkheid, geduld en toewijding. Maar daarbij is het toch nimmer vervelend of saai of suf



G. A. BRENDER A BRANDIS: De twee Veulens.

gedaan en dit is juist een der deugden en goede eigenschappen van zijn werk.

Een hemelstormer is hij niet en toch heeft hij in de rust en het evenwicht, dat in zijne werken leeft, zich een eigen Hemel geopend en veroverd.

Stormenderhand den beschouwer voor zich innemen doet hij evenmin en toch is er in al dit werk veel innemends, dat bij eene rustige aanschouwing wint.

Dat is mede oorzaak van het feit, dat men het op groote, gemengde tentoonstellingen voorbij zal gaan. Het is reeds meer door mij gezegd, dat op dergelijke verzamelplaatsen van meest verschillende voortbrengselen der schilderkunst, waar als het ware ieder tegelijk aan het woord is, en waar zij, die het hardst schreeuwen ook het eerst gehoord worden, een bescheiden en zachtklinkende stem weinig of geen kans heeft gehoord te worden.

In een dergelijken chaos van klank en kleur zal het werk van een diergenen, waartoe Brender à Brandis behoort, dat wil



G. A. BRENDER A BRANDIS: Koestudie.

zeggen: *de gevoelig-gebondene naturen,* niet naar voren treden.

Maar het zijn niet de schreeuwers, die de waarste dingen zullen zeggen.

Het zijn niet de schreeuwers, die de wereld beter maken, doch de stillen in den lande, die het machtig fijne en blijvende woord zullen spreken op het meest onverwachte oogenblik. Hun werk is meer „kamermuziek" en het spreekt niet zoo spoedig tot de groote massa, die zich immer keert tot de conventie. Zij zullen in dit werk niet zoo spoedig herkennen de oprechtheid en zuiverheid van denken en van doen.

Die zuiverheid nu weerspiegelt zich het schoonst in het stilleven.

Het stilleven houdt alle mogelijkheden in zich verborgen. Het stilleven als kleinste spiegel van het oneindige in 's menschen geest, zooals het genoemd is, geeft het oneindige in levenlooze dingen, welke door de bezieling van hem, die warm en liefdevol aanschouwt tot leven worden gewekt.

En zooals onze dichter Boutens eens neerschreef:

„Wie zag het eindge, die
Niet met oneindigheid,
Wie zag het tijdlijke,
Die niet met eeuwigheid
Zijn oogen bette?..."

Zoo is het aldus de kleinste spiegel van het oneindige in 's menschen geest, doch vooral ook deze oneindigheid, vastgelegd en gebonden in de doode natuur, in „la nature morte", welke door des kunstenaars geest en ziele-kracht tot Leven wordt geroepen, tot het stille Leven van verbeelding, waarin het tijdelijke tot oneindigheid wordt.



G. A. BRENDER A BRANDIS: Winkel-Stilleven.

En zoo kon ook de schilder, wiens arbeid het onderwerp vormt van dit artikel, zijn talent met het zich richten tot het stilleven tot blijde volmaking brengen.

Brender à Brandis is een man, die iets te zeggen heeft en hij doet dit op een eigen wijze en met den goeden smaak van een, die veel gezien heeft en veel gelezen, „he reads much; he is a great observer, and he looks quite through the deeds of men", zooals in Shakespeare's Julius Caesar staat en dit is wellicht mede de oorzaak van een zeker literair element in zijn kunst dat er steeds een kenmerkende eigenschap van is.

Het is om een voorbeeld te noemen: in zulk een werk als „de linnenkamer" niet te doen om een lichtval, niet te doen om het clair-obscur en het is ook niet begonnen om het schilderachtige van het geval of om de pittoresque pose van het model, neen veeleer is de lust tot schilderen hier ontstaan door het literaire aanvoelen van het „bezig zijn" der vrouw-figuur in die recht vrouwelijke bezigheid van schikken en ordenen van tafellinnen en lakens en sloopen en in het recht vrouwelijke huishoudelijke „doen" van wat zoozeer tot het „huishouden" behoort.

Dit element treedt ook in de interieurs zonder figuur sterk naar voren. Ook hier is het den kunstenaar niet zoozeer te doen om een schoone schikking en schilderachtig aangevoeld gegeven, dan wel

veeleer om het stille staan der meubelen en het strakke staren der wanden en deze wanden weer niet zoozeer gegeven als toon, doch eerder als omslotenheid in de vertrouwdheid van het vertrek als zoodanig.

Niet dat hij nu en dan niet schilderen zal hetgeen hem boeit om het schoon der kleuren alleen, en om het genot de tinten tegen elkaar vast te zetten in een wimpelende wending van lijnen en verven, want er is voorzeker ook werk van hem, dat alleen uit puur schilder-lust is ontstaan, zooals het stilleven met de uien en tomaten en dergelijke stukken, waarin hij zich door de schoone en blijde kleuren liet inspireeren.

Eenvoudig werk te geven, dat eerlijk en onopgesmukt in vaste zeggings-trant vrij van schilder-trucjes en vrij van handig verkregen effecten uitspreekt hetgeen hij zich ten doel heeft gesteld te vertellen;

werk te geven, dat het leven-looze tot leven wekt, dat sober doch stijlvol het Leven uitbeeldt zonder mooi-doenerij of jacht naar goedkoop succes en zonder de natuur slaafs in hare werkelijke verschijning en stoffelijkheid na te bootsen, doch deze verschijning omzettend tot een eigen wereld, waarin het wezen der dingen meer gezien wordt als onstoffelijke stemming;

werk te geven dat simpel voor zich uitspreekt het stil verholen sentiment der aardsche dingen en aardsche wezens zonder geveinsde kracht en zonder snobisme, ziedaar het schoone doel, dat deze schilder immer voor oogen had.

Zou men zijn werk wel eens wat gloedvoller wenschen, zou men al eens geneigd zijn te verlangen naar sterker kleur-contrasten en een ter zijde zetten van het ietwat mat-bleeke van zijn palet, zou men het sterker wenschen van kleur en van schildering, men vergete niet, dat deze schilder ook in zijn voorkeur voor de tempera-verven en de aquarelleerende techniek, reeds zelf erop duidt, *dat het hem meer te doen is om een koel-aristocratische aanschouwing en uitspraak, dan wel een warm-hartstochtelijke weergave van hetgeen er in hem levend is.*

En zoo gaat Brender à Brandis rustig en kalm en wel-overwogen zijn eigen weg. Hij behoort niet tot het soort, dat makkelijk werkt en daardoor veel voortbrengt en voorzeker ook niet tot het soort, dat



G. A. BRENDER A BRANDIS: Stilleven met Flesch.

spoedig met zichzelf tevreden is; eerder is hij weifelend en nu en dan zelfs gedrukt door de gedachte, dat zijn kunst eigenlijk geen gemeenschaps-kunst is, want in hem zijn sociale neigingen levend, die dit verlangen ondersteunen en toch ... al leeft zijn werk voor enkelen en al zal het slechts een kleinen kring van gelijk-gestemden raken, het is er geen haar minder om.

De meest eenvoudige, innige kunst is nimmer gemeengoed en het strekt hem tot eer nimmer zijn gaven verlaagd te hebben tot wat de Amerikaansche schilders zoo kern-achtig: „pot-boiler work" noemen. Daarin stond hij naast Nibbrig, die als hij zag hoe op de tentoonstellingen het meest mediocre werk gretig koopers vond, mij eenmaal zeide: „kerel, ik wilde haast, dat ik ook zoo'n middenstands-schilder was!" maar beide vrienden wisten wel heel zeker, dat, zonder nu juist de farizeesche verzuchting te slaken van dankbaarheid „niet te zijn als dezulken" *de ware vreugde en de ware voldoening ligt in de*

overtuiging zich zelf geweest te zijn door dik en door dun en ten koste van alles.

Zoo zal ook Brender à Brandis de vruchten plukken van zijn talent, en als een zorgzame tuinier de bloemen vergaren uit het zaad, door wil en wils-kracht uitgestrooid.

OTTO VAN TUSSENBROEK.

Amstelveen. N.-H.
Januari 1917.





INHOUD VAN DEEL XXXII

(ZESTIENDE JAARGANG — TWEEDE HALFJAAR 1917)

KUNSTBERICHTEN

TENTOONSTELLINGEN

BOEKEN EN TIJDSCHRIFTEN

MUSEA EN VERZAMELINGEN

KUNSTVEILINGEN

STERFGEVALLEN

PLATEN

N.B. De cijfers met * gemerkt geven de bladzijden aan tegenover dewelke de platen buiten tekst moeten tusschengevoegd worden.

Tekstversiering in hout gesneden door Edw. Pellens.
Omslag naar een teekening van Ch. Doudelet.





BOEK-, COURANT- EN STEENDRUKKERIJ
V/H G. J. THIEME,
NIJMEGEN